



universität  
wien

# Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Der Zusammenhang von Edition und Interpretation  
am Beispiel ausgewählter Gedichtkonvolute aus dem  
Nachlass Ernst Jandls

Verfasserin

Isabella Maria Tury

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Deutsch, UF Psychologie und Philosophie

Betreuer: Priv. Doz. Mag. Dr. Bernhard Fetz



<u>1. Textzeugnisse aus dem Nachlass: Möglichkeit neuer Fragestellungen</u> .....	5
<u>2. Ernst Jandls Verortung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945</u> .....	6
2.1. Jandls Werk und der Textbegriff.....	14
2.2. Textvarianz, Autorisation und Arbeitsweise.....	19
<u>3. Moderne Lyrik: Form, Struktur, Sprache</u> .....	22
3.1. Herausforderungen bei der Edition moderner Lyrik.....	27
<u>4. Textgenese und Edition: critique génétique</u> .....	31
4.1. Das Literaturverständnis der critique génétique.....	37
4.2. Das dossier génétique.....	38
<u>5. Auswahl und Untersuchung der Gedichtkonvolute</u> .....	39
<u>6. Der Nachlass Ernst Jandls im Literaturarchiv der Österreichischen</u>	
<u>Nationalbibliothek</u> .....	40
6.1. Das Lautgedicht <i>ein gleiches / ÜBE!</i> .....	42
6.1.1. Das Konvolut <i>ein gleiches / ÜBE!</i> .....	44
6.1.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut <i>ein gleiches / ÜBE!</i> .....	45
6.2. Das Sprechgedicht <i>183 fahnen für rottweil</i> .....	53
6.2.1. Das Konvolut <i>183 fahnen für rottweil</i> .....	54
6.2.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut <i>183 fahnen für rottweil</i> .....	54
6.3. Das Gedicht in heruntergekommener Sprache	
<i>die bearbeitung der mütze</i> .....	64
6.3.1. Das Konvolut <i>die bearbeitung der mütze</i> .....	67
6.3.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut	
<i>die bearbeitung der mütze</i> .....	67

6.4. Das Gedicht in nahezu Alltagssprache <i>gegen abend</i> .....	75
6.4.1. Das Konvolut zum Gedichtband <i>idyllen</i> .....	76
6.4.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut zum Gedichtband <i>idyllen</i> .....	77
6.5. <i>stanzen: so ar oart dialekt</i> .....	86
6.5.1. Das Konvolut <i>stanzen</i> .....	88
6.5.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut <i>stanzen</i> .....	88
6.6. Produkt- vs. prozessorientierter Autor.....	92
6.7. Der rekonstruierte Schreibprozess.....	97
<u>7. Der Zusammenhang von Edition und Interpretation</u> .....	100
 <u>8. Quellenverzeichnis</u>	
8.1. Primärquellen.....	104
8.2. verwendete Ausgaben.....	104
8.3. Sekundärliteratur.....	105
8.4. Internetquellen.....	108
8.5. Audiomedien.....	109
 <u>9. Anhang</u>	
9.1. Anschauungsmaterial: Faksimiles aus dem Nachlass.....	110
9.1.1. Faksimiles zu <i>ein gleiches / ÜBE!</i> .....	111
9.1.2. Faksimiles zu <i>183 fahnen für rottweil</i> .....	114
9.1.3. Faksimiles zu <i>die bearbeitung mütze</i> .....	118
9.1.4. Faksimiles zum Band <i>idyllen</i> .....	120
9.1.5. Faksimiles zum Band <i>stanzen</i> .....	122
9.2. Abstract (deutsch / englisch).....	124
9.3. Lebenslauf.....	126

## 1. Textzeugnisse aus dem Nachlass: Möglichkeit neuer Fragestellungen

Neues Schreiben bedingt neue Gedichte. Neue Gedichte benötigen ein radikal neues Schreiben. Trifft dieser Schluss auf Ernst Jandl zu?

Im zwanzigsten Jahrhundert, in dem literarisches Schaffen ohne Reflexion auf Sprache und Sprachskepsis kaum noch möglich schien, wurde das Kunstwerk immer deutlicher als unabschließbares Fragment wahrgenommen. Dies beeinflusste sowohl Autoren und Autorinnen als auch die wissenschaftliche Betrachtung ihrer Werke. Der Poststrukturalismus als Metatheorie versuchte diesem neuen Verständnis Rechnung zu tragen. In diesem Zusammenhang entwickelten sich ein neuer Umgang mit archivierten Textzeugnissen und damit verbunden auch ein neuer Zugang zu Literatur.

Im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek befindet sich der 170 Archivboxen umfassende Nachlass Ernst Jandls<sup>1</sup>. In seinen 40 Jahren als Schriftsteller schuf er sehr unterschiedliche Gedichte, die sich in die Werkkategorien Lautgedicht, Sprechgedicht, Gedichte in heruntergekommener Sprache, Gedichte in nahezu Alltagssprache und späte Mundartlyrik der *stanzen* unterteilen lassen. Die vorgenommene Untersuchung der nach diesen Kategorien ausgewählten Konvolute zu den Gedichten ein *gleiches / ÜBE!*, 183 *fahnen für rottweil, die bearbeitung der mütze, gegen abend* und zu dem Gedichtband *stanzen* soll einen Querschnitt bieten und die unterschiedlichen Schreibmethoden, die der Autor anwendet, aufzeigen.

Nach der Beschreibung des Stellenwerts Ernst Jandls in der Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgt eine Analyse der Wesensmerkmale moderner Lyrik und ihrer Herausforderungen an eine Edition. Die Wahrnehmung von Literatur und Schreiben als Prozess führt direkt in die theoretische Schule der critique génétique, die eine Edition ohne Fixierung auf den einen ‚richtigen‘ Text fordert.

Die Untersuchung der Konvolute zeigt, dass sich Ernst Jandl verschiedener Schreibmethoden bedient und auf diese immer wieder zurückkommt. Die Rekonstruktion des Schreibprozesses bietet die Möglichkeit,

---

<sup>1</sup> Ernst Jandl Nachlass, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Sign.: ÖLA 139/99

sich der Frage zu nähern, ob Jandl eher den produkt- oder den prozessorientierten Autoren zuzuordnen ist. Die Materialien bieten allerdings viel mehr als einen Einblick in die Schreibmethoden. Sie eröffnen neue Wege der Interpretation, die in den publizierten Gedichten nur mehr schwer oder gar nicht auszumachen sind. Die Analyse gipfelt in der Frage, welche Edition der Prozesshaftigkeit und Vieldeutigkeit des vorgefundenen Materials gerecht werden kann.

## **2. Ernst Jandls Verortung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945**

Kein Nachschlagewerk zur deutschen Literatur kommt ohne Ernst Jandl aus. Häufig wird er als einer der herausragendsten Vertreter moderner Lyrik genannt. Doch nicht nur in den verschiedensten Lexika ist Jandls Rezeption erstaunlich. Sie reicht weit darüber hinaus und erstreckt sich auf Schulbücher, Anthologien, Zitatsammlungen und sogar methodische Anleitungen für Lehrkräfte, wie man eine Schreibwerkstatt anregen kann<sup>2</sup>. Ernst Jandl scheint ein Werk anzubieten, aus dem sich jeder ‚das Passende‘ aussuchen kann. In Schulbüchern werden Ernst Jandls Gedichte herangezogen, um die Schüler und Schülerinnen selbst zu Sprachexperimenten zu ermuntern. Dies ist ein Indiz dafür, dass in der Rezeption Jandls nicht bloß die gedruckten Gedichte als Endprodukte interessieren sondern auch sein praktischer Umgang mit dem Material Sprache. Mehr als bei anderen Autoren oder Autorinnen machen die Gedichte neugierig auf einen Blick in seine Schreibwerkstatt. Das praktische Arbeiten mit dem Bestand von Wörtern, Buchstaben, Lauten usw. weckt das Interesse und fordert im besten Falle zum Ausprobieren auf.

Die deutsche Nachkriegsliteratur ist von einem Problematischerwerden zahlreicher Instanzen und Begriffe geprägt, die zuvor selbstverständlich waren und teils unreflektiert blieben. Die Grundpfeiler von Literatur wurden offen für eine Neuverhandlung der Bedeutung. Begriffe wie

---

<sup>2</sup> z.B. Fritzsche, Joachim; Bothe, Karin (u.a.): Schreibwerkstatt. Geschichten und Gedichte. Schreibaufgaben, -übungen, -spiele. Stuttgart u.a., 1993

Autor bzw. Autorin, Text und selbst die Sprache wurden strittig und zur Diskussion gestellt.

Die literarische Theorie und Praxis nach dem Zweiten Weltkrieg lassen sich um zwei Pole anordnen. War 1945 wirklich ein ‚Nullpunkt‘, der zu einem radikalen Umbruch der gesellschaftlichen Verhältnisse und des Gebrauchs von Sprache führte? Oder sollte an die literarische Tradition angeknüpft werden und das Einfügen in eine Kontinuität die Literatur bestimmen? Für Deutschland und Österreich waren diese Fragen prekär. Sie stellten sich hier nicht nur Schriftstellern und Schriftstellerinnen und Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen. Österreich war politisch und kulturpolitisch vor einen Neuanfang gestellt. Um auf eine unproblematische kulturelle Geschichte rekurren zu können, sollten der Habsburgermythos und die katholisch-barocke Tradition als Identitätsmarker herangezogen werden.

Die Frage der Sprache und Kultur waren immer schon wichtige Identitätsmarker des Nationalstaats gewesen. Diese Elemente sind mit einem gemeinsam erarbeiteten Geschichtsbild, das in der öffentlichen Kommunikation transportiert wird, verbunden. Die verschiedenen Aspekte der Identitätskonstruktion haben in der Sprache ihren gemeinsamen Knoten. Dies war auch den Akteuren der Bildungspolitik bewusst, die nach dem Zweiten Weltkrieg ein Schulsystem aufbauen mussten, das eine nationale Identität transportiert, sich vom Nationalsozialismus distanziert bzw. diesen als Aggressor von außen darstellt und gleichzeitig einen gemeinsamen Bezugspunkt für die neue Republik bietet. Als unverfänglich und passend bot sich das Habsburgerreich an. Es war historisch weit genug entfernt, um den Bürgerkrieg, den Austrofaschismus und den Nationalsozialismus unerwähnt zu lassen und gleichzeitig eine gemeinsame ‚stolze‘ Geschichte vorweisen zu können.

Die problematische Frage der Sprache in der Schule, die als Medium und Festigung der Identität zu fungieren hatte, wurde schließlich durch einen Erlass des KPÖ-Staatssekretärs für Unterricht Ernst Fischer bzw. später durch den ÖVP-Unterrichtsminister Felix Hurdes auch gesetzlich behandelt. Nicht mehr ‚Deutsch‘ sondern ‚Unterrichtssprache‘ sollte auf den Zeugnissen

vermerkt werden, wie es im Erlass vom 12. August 1952 festgehalten ist. Dadurch sollte eine Distanz zum ‚Deutschen Reich‘ geschaffen werden (vgl. Pfeiffle 1998, 44). Dieses Ringen um eigene Identität konnte deshalb nicht unproblematisch und unreflektiert auf dem Feld der Sprache ausgeführt werden, da Deutsch keine allein österreichische Nationalsprache war.

Der Erlass wurde öffentlich stark diskutiert und mit Kritik von Seiten des deutschnationalen Lagers überhäuft. Obwohl es keine Äußerungen Ernst Jandls zu dieser speziellen Problematik gibt, ist doch anzunehmen, dass er sie als junger Lehrer bewusst wahrnahm. Ernst Jandl schloss sein Lehramtsstudium für die Fächer Deutsch und Englisch 1950 an der Universität Wien ab. Es ist wahrscheinlich, dass auch diese politischen Rangeleien um Sprache sein Problembewusstsein beeinflusst und gestärkt haben.

Während die literarische Produktion und Rezeption in Deutschland eher von einem „Gefühl des Aufbruchs ebenso wie (...) [der] Entschlossenheit“ (Schnell 2003, 63) geprägt war, war in Österreich zuerst ein Wiedererstarken der Künstler und Künstlerinnen, die bereits vor 1938 aktiv gewesen waren, zu beobachten. Es kam zur Rehabilitierung von Künstlern und Künstlerinnen, die durch ihr Naheverhältnis zum Nationalsozialismus vorbelastet waren. Während in Deutschland bereits der literarische Umbruch proklamiert wurde, „stand in Österreich das Lesen, das Erarbeiten der Tradition der Moderne mindestens gleichwertig neben der eigenen Produktion“ (Schmid-Bortenschlager 1997, 83). In dem Spannungsfeld von Kontinuität und Umbruch entstand aber schon bald eine junge Generation von Literaturschaffenden, die zu den vorherrschenden Traditionalismen in Opposition traten. Wichtig hierfür waren einige Zeitschriften, die für sie als Knotenpunkte und Publikationsorgane fungierten.

Besonders hervorzuheben sind die Zeitschriften *Plan* unter dem Herausgeber Otto Basil und *Neue Wege*. Publikum waren hauptsächlich Jugendliche und Lehrer und Lehrerinnen. In dieser Zeitschrift findet sich ein Verbindungspunkt zu Ernst Jandls ‚Brotberuf‘ Lehrer. Allerdings spaltete sich vom Arbeitskreis dieser Zeitschrift bereits 1951 eine Gruppe ab, die sich „dem Surrealismus und dem Experiment verpflichtet“ (Schmid-Bortenschlager 1997, 84) fühlte. Aus dieser Gruppe sollte sich später die Wiener Gruppe entwickeln. Als Jandl darin 1957 *ode auf n* (Jandl PW 2, 41) und andere Gedichte



veröffentlichte, kam es zu einem Skandal. Dieses Experiment ging den Verantwortlichen zu weit, wobei der österreichische P.E.N.-Club eine wichtige Rolle spielte. Als Konsequenz musste der Redakteur Friedrich Polakovics gehen.

Die österreichische Öffentlichkeit war nach Kriegsende geprägt von politischen Erwägungen der Großen Koalition. So waren Radio, Fernsehen und ein Großteil der Verlage unter staatlicher Kontrolle. Vor allem die traditionelle ‚Hochkultur‘ wurde als förderungswürdig angesehen (vgl. Zeyringer 1997, 147). Gegen dieses System, leere Traditionalismen und die nahtlose Fortsetzung des Kulturbetriebs der 1930er Jahre wandte sich eine neue Generation von Literaturschaffenden. Das Bedürfnis nach Neuverortung von Dichtung, ihren Bedingungen und Aufgaben drückt Jandl in dem Gedicht *zeichen* aus dem Jahr 1953 (Jandl PW 1, 46) aus. In dem Aufsatz *Mein Gedicht und sein Autor* liefert er dazu selbst die Interpretation. Die „Zeit des Heldenkults [ist] vorbei, ohne daß Dichtung deshalb weniger emsig betrieben werden müsse“ (Jandl PW 11, 38).

Jandl befand sich im Umfeld der Wiener Gruppe unter den Kritikern des österreichischen P.E.N.-Clubs, der die Rezeption experimentell vorgehender Dichter und Dichterinnen, unter ihnen Ernst Jandl, Gerhard Rühm und Ilse Aichinger, behinderte, indem ihre Leistungen „selbstgefällig übersehen“ (Zeyringer 1997, 151) oder diffamiert wurden. Die Zeitschrift *Plan. Literatur, Kunst, Kultur* musste in diesem Umfeld bereits 1948 eingestellt werden.

Der Widerspruch zwischen alter und junger Generation kann durch Heimito von Doderer als ‚Eckstein‘ deutlich gemacht werden. Doderer, der „hartnäckig die Erzählbarkeit alles dessen, was uns betrifft“ (Schmidt-Dengler 2010, 60) verteidigt, steht in diametralen Widerspruch zu dem poetologischen Programm der Konkreten Poesie. Dennoch war Doderer einer der Proponenten der Wiener Gruppe und schätzte Jandls Gedichtband *Laut und Luise*. In dem Begriff Konkrete Poesie steckt mehr als die Beschreibung oder ein Behelf für die literaturgeschichtliche Einordnung einer Art Lyrik. Im Programm der Konkreten Poesie ist nicht nur eine spezielle kunstvolle Verwendung von Sprache und Sprachpartikeln, sondern auch ein völlig neues Literatur- und Sprachverständnis enthalten. Diese neuartige Herangehensweise

zeigt sich in dem Aufruf, dass das fundamentale wie gleichsam naive Verständnis von Sprache als bloßes Verweiswerkzeug auf Begebenheiten der realen Welt revolutioniert werden soll. Die Verweisfunktion der Sprache soll reflektiert werden, indem sie mit phonetischen, visuellen und akustischen Mitteln verfremdet wird.

Ernst Jandl wird häufig nur mit dem Stichwort Konkreter Poesie kurzgeschlossen. Damit wird leider der Blick auf sein abwechslungsreiches Schaffen eingeschränkt. Rückblickend macht der Autor vier große Perioden seiner literarischen Produktion aus: die realistischen Gedichte ab 1952, die experimentelle Dichtung ab 1956/57, die heruntergekommene Sprache in den Siebziger Jahren und der konsequente Bezug zum Dialekt in den *stanzen* (vgl. Jandl PW 9, 238). Da diese Umbrüche für Jandl selbst immer „elementare Befreiungen von verschiedenen Festschreibungen seiner Dichtung von außen wie auch von innen“ (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 149f) bedeuteten, wird klar, dass eine Verknappung seines Werks auf die Konkrete Poesie unzulässig ist. Er hat verschiedenste Gedichte geschrieben: Lautgedichte, Sprechgedichte, visuelle Gedichte, Gedichte in heruntergekommener Sprache, Gedichte in nahezu Alltagssprache und in einer dem Wiener Dialekt verwandten Kunstsprache. Diese Einteilung ist für den Autor allerdings eine, die im Nachhinein entstanden ist und seinen Gedichten nicht gerecht wird. So finden sich in einigen Gedichten mehrere Elemente einer Kategorie. Weiters bezieht sich die Einteilung, die Jandl später vornahm, auf Inhalte (vgl. Fetz 2010, 205f) und nicht mehr auf diese an Struktur und Form festgemachten Kategorien. Nichtsdestotrotz eignen sie sich, um die Vielfältigkeit zu zeigen und einen Querschnitt durch sein Werk zu geben.

Jandl wollte sich nicht einfach einordnen lassen. Schubladisierungen waren ihm zuwider, sowohl was die Innen- als auch die Außenperspektive auf sein Werk betraf. Die Frage nach der poetischen Richtung seiner Werke war für ihn nur mit „zu keiner“ oder „zu meiner“ (Jandl PW 11, 10) zu beantworten.

Die Dichtung Ernst Jandls in den Fünfziger Jahren war nie ‚nur‘ konkret. Das Hervorheben, Verfremden und Neuordnen des Sprachmaterials müsste in letzter Konsequenz in Texten ohne semantischen Inhalt gipfeln.

„Bedeutungs-Blitze“ (Hiebel 2006, 194) lassen sich nicht vermeiden und machen wohl gerade den Reiz vieler konkreter Gedichte aus. Max Bense<sup>3</sup>, ein Texttheoretiker, der sich mit Entstehung, Methode und Auswirkungen der Konkreten Poesie beschäftigte, wies bereits in ihrer Blütezeit darauf hin, dass Bedeutung schwer ganz ausgeschlossen werden kann. Er unterschied zwischen verschiedenen Formen von semantischen Texten, wobei er bei der Betrachtung von Konkreter Poesie von „halbsemantischen oder quasisemantischen Texten“ (Bense 1962, 136) spricht. Nichtsemantische Texte könnten z.B. durch Wiederholung oder mithilfe einer elektronischen Programmierung durch Zufall hergestellt werden. Im Gegensatz zu anderen ‚konkreten‘ Autoren, z.B. Gerhard Rühm, scheint von Jandl das Augenmerk auch immer auf das Spielen und Experimentieren mit dem semantischen Inhalt in Form einer Pointe oder einer aufgezeigten Bedeutungsvielfalt gelegt worden zu sein. Jandl selbst hat diese Wahrnehmung, die seine Dichtung auf das Witzige und die Pointe verknüpft, wahrgenommen. Für ihn ist wichtig, was die Motivation ist, das Gedicht zu schreiben, d.h. was am Anfang steht: Das Abzielen auf die Pointe oder die Technik? Er beantwortet diese Frage sehr deutlich: „für mich war der witz nicht ein antrieb, sondern etwas, das da war, - aber nicht als antrieb. es war der antrieb gedichte zu schreiben, es war nicht der wunsch, jetzt witzige gedichte zu schreiben.“ Dieses Zitat stammt aus einem Gespräch mit Peter Weibel (Jandl 1976, 4) aus dem Jahr 1976, dessen Äußerung, dass sich „dieser witz (...) durch die technik“ ergebe, Jandl mit einem „sicher“ bestätigt. Es zeigt sich also, dass die Pointe für Jandl nicht das Vordergründige oder Angestrebte ist.

Die nächste große Schaffensphase in Jandls Werk lässt sich in der Entdeckung der heruntergekommenen Sprache in den 1970er Jahren ausmachen. Die heruntergekommene Sprache, die häufig durch ihre Nähe zum ‚Gastarbeiterdeutsch‘ charakterisiert wurde, hält sich bewusst fern von sprachlichen Regeln. Unter „dem naiven Blick“ müsse diese Sprache „als Sprachdefekt“ (Riha 1982, 49) gelten. Jandl verfolgt mit ihr aber ein Programm: Die Alltagssprache weiter zu unterwandern und sich gegen gängige

---

<sup>3</sup> Ihm widmete Ernst Jandl *doppelgedicht für max bense in drei versionen*, welches im Konvolut *ein gleiches / ÜBE!* enthalten ist.

Sprachnormen zu wenden, ist die Methode und das Ziel dieser Schaffensperiode. In den Gedichtbänden *dingfest*, *die bearbeitung der mütze* und *der gelbe hund* ist die heruntergekommene Sprache das verbindende Element. Der Zweifel an Sprache zeigt sich bei Jandl nun nach der Konkreten Poesie und der experimentellen Dichtung in einer „Bastler-Sprache in einem unausgegorenen Zustand“ (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 22). Die vielen Fallstricke, Mehrdeutigkeiten, Verweise und Zusammenhänge, die semantisch jedoch nicht unbedingt bestehen müssen, werden von jemandem, der Deutsch als Muttersprache hat, selten wahrgenommen. Jandl zeigt sie nun mit System und Methode auf und fügt ein weiteres Element zum Zweifel an Sprache hinzu.

Die Verweisfunktion der Sprache wurde schon in der Konkreten Poesie abgelehnt. Jetzt soll auch der Zusammenhang zwischen Silben als Bedeutungsträger innerhalb des Wortmaterials als Illusion aufgedeckt werden. Die Inflation des Infinitivgebrauchs zeigt das Verlorengehen des Zusammenhangs zwischen Subjekt und Prädikat. Es zeigt sich, dass das Individuum die Fähigkeit zur Bemächtigung der Sprache verloren hat. Jenseits von grammatikalischen Regeln werden in den Gedichten in heruntergekommener Sprache die Nacktheit und die zerbrechliche bzw. schon verloren gegangene Funktionsweise der Sprache deutlich. In diesem Punkt kann man zwischen Ernst Jandls konkreten Gedichten und der Entdeckung der heruntergekommenen Sprache eine Fortsetzung finden. Der Zweifel an Sprache wird auf eine weitere Spitze getrieben und Ralph-Rainer Wuthenow hat ganz recht, wenn er konstatiert, dass nun „auch die Poesie zur Fremdsprache“ (Wuthenow 2000, 172) geworden ist, die man sich nicht mehr einfach aneignen und beherrschen kann.

Die nächste große Phase im Werk Ernst Jandls ist die Zuwendung zur Mundartlyrik in den *stanzen*. Der Bezug auf den Dialekt wurde schon von Vertretern der Wiener Gruppe praktiziert. H.C. Artmann ist unter den Dichtern, die die Mundart künstlich nutzten und verfremdeten, einer der bekanntesten, aber auch Gerhard Rühms und Friedrich Achleitners Werke erregten Ende der 1950er Jahre Aufsehen. Die *stanzen* von Ernst Jandl, die 1992 erschienen, zeigen schon bei äußerer Betrachtung, dass eine neue Schaffensperiode begonnen hatte. *stanzen* ist Jandls einheitlichster Gedichtband, in dem er sich

durchgehend einer halbierten Stanzenstrophe als äußerliche Form bedient. Die Inhalte sind teils lustige, teils verstörende und groteske Bilder, die sich mit der Körperlichkeit und der alle Dimensionen des Menschseins umfassenden Vergänglichkeit beschäftigen. Mit der Hinwendung zu einer Sprache, die vertraut klingt und zugleich verstörend wirkt, offenbart Jandl ihre Doppelbödigkeit: Einerseits ist sie kollektiv und kann sich verschiedener bekannter Ausdrücke und Bilder bedienen, andererseits aber muss das Individuum mit ihr alleine zu Rande kommen. Das Sprechen wird als „eine kollektive Tätigkeit, die das Individuelle überschreitet und unterläuft“ (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 155) entlarvt. Dieses Problem des Individuums, einzeln und doch in der Masse zu sein, zeigt die Stanze *a schdiggl flääsch* (Jandl PW 9, 193) besonders deutlich.

Diese intellektuelle Mundartdichtung, die sich die Attribute volkstümlich und volksnah nur als Maske aufsetzt (vgl. Hiebel 2006, 243), produzierte Jandl in überraschend großer Anzahl und in kurzer Zeit.

Zusammenfassend kann man sagen, dass sich Jandl stets gegen jede Schubladisierung gewehrt und ein sehr umfang- und abwechslungsreiches Werk vorgelegt hat. Die Reduzierung auf seine Phase der Konkreten Poesie einerseits und auf das Witzige und die Pointe (vgl. Fetz 2000, 164) andererseits greift zu kurz. Gemeinsam ist jeder Schaffensphase eine radikale Bestandsaufnahme des Materials Sprache, die sich auf Ebenen jenseits des bedeutungstragenden Wortes bewegt. Die Themen sind von einer Vielfalt geprägt, die oft nicht wahrgenommen wird. Auch das Schreiben selbst ist für Jandl immer wieder zum Thema geworden. Was liegt also näher als seine Äußerungen über den Arbeitsprozess mit den im Nachlass erhaltenen Zeugnissen zu vergleichen?

Der Abwechslungsreichtum des Werks legt weiters die Frage nach Kontinuitäten im Arbeitsprozess nahe. Jandls Schreiben hat eine Vielfalt von Formen, Themen und Ergebnissen hervorgebracht. Ob sich der Prozess des Schreibens in diesen Phasen auch verändert hat, ist eine Frage, die an die erhaltenen Materialien im Ernst Jandl Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek gestellt werden kann. Im Sinne der critique

génétique lassen sich dadurch neue Bedeutungsebenen und Interpretationsmöglichkeiten erschließen.

## **2.1. Jandls Werk und der Textbegriff**

Beschäftigt man sich mit literarischen Werken, Handschriften o.Ä., verwendet man wie selbstverständlich den Begriff Text. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, dass er keineswegs so klar ist, wie seine Verwendung es vermuten lässt. Welchen theoretischen Unterbau und damit Einfluss der Begriff Text auf das Werk und die Arbeitsweise eines Autors oder einer Autorin hat, darf nicht unterschätzt werden. Eine Präzisierung ist notwendig, um eine systematische Betrachtung zu ermöglichen. Der Text ist nicht das Werk und auch nicht bloße Fixierung innerhalb eines Arbeitsprozesses. Von welchem Textbegriff ausgegangen wird, ist entscheidend für die Gestaltung einer Edition.

Text ist immer verbunden mit Sprache. Dies ist der kleinste gemeinsame Nenner, der sich bei verschiedenen theoretischen Schulen finden lässt. Soll weiter präzisiert werden, erweist sich die Aufgabe als ungleich komplizierter. Ist der Text auf geschriebene Sprache beschränkt oder reicht mündliche Überlieferung? Braucht der Text die Autorisation einer Person? Ergibt sich Text erst in der Betrachtung oder basiert er auf der Intention eines Autor bzw. einer Autorin?

Mit diesen und mehr Fragen konfrontiert schlägt Konrad Górski zwei Definitionen vor, wobei sowohl die intentionale Dimension des Autors bzw. der Autorin als auch die funktionale Dimension des Umgangs mit Text betont werden. Einerseits sei der Text „die letztgültige sprachliche Gestalt (...) als Ergebnis des schöpferischen Prozesses“, andererseits „eine graphische Fixierung der (...) sprachlichen Gestalt“ (Górski 1971b, 340). Górski scheint eher die funktionalen Aspekte, die die Arbeit eines Editors bzw. einer Editorin mit Arbeitshinweisen versieht, im Auge zu haben. So ist seine Definition ganz auf einen „letztgültigen“ Text ausgerichtet, der als Referenzpunkt für alle anderen erhaltenen Textzeugnisse gilt. Das Hauptmerkmal eines Textes sei zwar die „sprachliche Gestalt“ (ebd. 343), gleich darauf folgt allerdings die schriftliche Fixierung.

Was bedeutet diese Definition für eine Edition? Górskis Textverständnis verweist auf die klassische Editionsphilologie, die erhaltene Textzeugnisse verwendet, um zu einem letztgültigen Text zu kommen. Ziel ist, einen möglichst fixierten Text zu bekommen, der durch das Heranziehen aller Textzeugnisse die höchste Autorisationsstufe erreicht hat. Górski schließt daraus, dass „die Entstehungsgeschichte des Textes hauptsächlich als Mittel zur präzisen Festlegung der letztgültigen Gestalt des sprachlichen Werkes“ (Górski 1971b, 343) dienen soll.

Somit ist die Intention des Autors bzw. der Autorin freizulegen, ein wichtiger Schritt zu einer so verstandenen Edition. Ob in Textzeugnissen der innere Antrieb und der Wille eines Menschen so klar für andere zugänglich ist, ist allerdings zweifelhaft. Geht man davon aus, dass sich der Schreibende seiner Intention völlig bewusst ist, ist es keineswegs gesichert, dass sich diese durch genaue Analyse offenbart. Weiters ist eher davon auszugehen, dass sich die Intention im Schreibprozess durch Einflüsse von außen oder durch Erfahrungen wie etwa Schreibblockaden ändert. Dass der Kurzschluss, dass der Autor bzw. die Autorin von der Muse geküsst wird und dann quasi als Kanal dieser Inspiration das Werk zu Papier bringt, nicht gerechtfertigt ist, zeigen schon alleine die vielen Werke und Äußerungen von Autoren und Autorinnen, die sich mit dem Schreiben selbst befassen.

Auch Ernst Jandl hat sich sowohl in seinem dichterischen Werk als auch in seinen theoretischen Schriften mit dem Prozess des Schreibens befasst. Spätestens als er in den 1970er Jahren seinen gesicherten ‚Brotberuf‘ als Lehrer endgültig aufgab, nimmt die Reflexion auf sein Schreiben und Dasein als freier Autor einen großen Platz ein. Der spielerische Eindruck, den Jandls Gedichte oft machen, könnte den Eindruck erwecken, dass er sich beim Schreiben sehr leicht getan hat. Diesem Schluss, dass das Schreiben ausschließlich lustgeprägt und wenig problematisch sei, widerspricht allerdings die Auseinandersetzung mit seinem Nachlass. Vor allem in seinem lyrischen Spätwerk finden sich ausgeprägte Reflexionen über das Dichten. Das Schreiben wird als mannigfaltiger Prozess dargestellt: Von *einem* Schreiben zu sprechen, sei völlig falsch. Bei Jandl wird auch die praktische Seite des Autorendaseins zwischen hehren Ansprüchen und der Banalität des Alltags

beleuchtet. Das Dichten und das Dasein als Autor scheinen an sich problematisch geworden zu sein. Schreiben zeigt sich vor allem im Spätwerk als „eruptiv-spontanes Sichäußern“, als „scheinbar auswegslose Stagnation“, als „Akt des elementaren Selbstbezugs“ und als „zur vollkommenen Erschöpfung führende[n] körperliche[n] Aktivität“ (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 141). Ein seltsamer Widerspruch tut sich auf: Das Endprodukt scheint im Rückgriff auf geübtes Schreibhandwerk und gekonntes Spiel mit Sprache einfach und leicht zu erreichen zu sein. Der Inhalt und die verschiedenen Bearbeitungsstufen und –methoden, die sich in den Gedichtkonvoluten zeigen, widersprechen dieser Annahme und zeigen ein vielfältigeres Bild des Schaffensprozesses. Der radikale Selbstbezug des Schreibens zeigt, dass für Jandl im Dichten nichts selbstverständlich ist. Die Fragen ‚Was ist ein Text?‘, ‚Was ist ein Gedicht?‘ und ‚Was heißt Schreiben?‘ lassen sich an das vorhandene Material stellen.

In der Aufsatzsammlung ‚Die schöne Kunst des Schreibens‘ (Jandl PW 11) möchte Jandl die Brücke zwischen literarischer Praxis und Theorie schlagen. Das Verhältnis von Theorie und Praxis scheint im Falle von Jandls Poesie durchaus beachtenswert, da immer auch Programmatisches und Poetologisches mitschwingt. Die gegenseitige Beeinflussung von Theorie und Praxis und das unauflösbare Dilemma des Vorher und Nachher versucht Jandl dadurch zu umgehen, indem er eine „dritte Art von Theorie“ einführt: weder eine Theorie, die im Nachhinein durch die Betrachtung aufgestellt wird, noch eine Theorie, die zukünftige Arbeit bestimmt, sondern „Theoretisches, das nicht in einem System ist, und das auch nicht die Hervorbringung von Werken nach sich zieht, sondern eher am Rande zu finden ist, als theoretische Äußerungen von einem, dessen Praxis nicht die Theorie ist“ (Jandl PW 11, 81-82).

Es mag Streitbar sein, ob eine derartige Trennung überhaupt möglich ist und Theorie und Praxis nicht schon per definitionem ineinander verwoben sind, was Jandl zwei Seiten später unumwunden zugibt (vgl. ebd., 83). Interessant ist dennoch, dass Jandl diesem Thema so viel Platz widmet. Was er als Theorie in der Praxis, d.i. nicht artikulierte Gedanken während des Schreibens beschreibt, hat Parallelen zum Begriff der Intention des Autors. Aus diesem Willen wird oft die „integrale Unantastbarkeit“ (Górski 1971a, 347) des



Textes sowohl von Autoren- als auch von Editorensseite gefolgert. Somit wären alle Varianten, Korrekturen etc. alleine auf das Endprodukt dieser fixen Intention ausgelegt.

Es zeigt sich, dass selbst die scheinbar simple Frage nach dem Textbegriff bereits enorme Auswirkungen auf die Betrachtung und Gestaltung einer Edition hat. Die Antworten, wie mit unterschiedlichen Textzeugnissen umgegangen werden soll, zielen also in das Innerste der Literatur und des Schreibens. Da Text kein klarer Begriff ist, kann auch die Autorentätigkeit nicht mehr selbstverständliche Weiterführung eines Talents oder einer Inspiration sein. Dieses Zweifelhaftwerden zieht sich durch Jandls Werk. Nicht nur der Text und die literarische Produktion, sondern die Sprache an sich hat ihre Klarheit verloren.

Dieser fundamentalen Skepsis, die die gesamte Tätigkeit des Autors durchzieht, kann nicht mehr mit Werkzeugen der klassischen Editionsphilologie beigegeben werden. Zwar könnte man dieser These entgegenhalten, dass Jandl sehr wohl noch als klassisch arbeitender Autor zu bezeichnen ist. Er hat im Inhalt diese scheinbar unumstößlichen Voraussetzungen von Dichtung zerpfückt, in der Form des Gedichts kann er sich aber in einer langen Tradition aufgehoben fühlen. Bei aller Radikalität bleibt er bei dem Selbstverständnis und der Präsentation bei eher konservativen Mitteln. Es gibt also Gedichtbände mit zur Veröffentlichung bestimmten Texten und konventionelle Autorenlesungen, die die Grenze zwischen Autor und Publikum wahren. Hammerschmid und Neundlinger schließen daraus richtig, dass die „spezifische Radikalität Jandls (...) vielmehr in den Gedichten selbst [zu] suchen“ ist (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 135) und nicht unbedingt in seinem Verhältnis zum Schreiben.

Es stellt sich bei der Betrachtung der Konvolute allerdings die Frage, ob diese Radikalität tatsächlich nur in den veröffentlichten Gedichten zu finden ist, und nicht gerade auch im Tun des Autors. Was liegt also näher als dieses Schreiben zu untersuchen? Jandl muss sich dieses Interesses bewusst gewesen sein. Methoden der Gedichtkomposition werden von ihm beschrieben und so wird deutlich, dass Jandls Texten trotz des sich manchmal einstellenden Eindrucks des spielerischen Experimentierens ein elaborierter Arbeitsprozess

vorangeht. Die vordergründige Einfachheit seiner Gedichte lässt dies nicht vermuten, weshalb eine genauere Befassung mit Jandls Nachlass hier neue Erkenntnisse ans Licht bringen könnte. Jandl selbst nennt diese Einfachheit „nicht oberflächlich, sondern gründlich (...), weil sie die Vielschichtigkeit von allem nicht negiert, sondern einkalkuliert“ (Jandl PW 11, 117). Die Einfachheit eines Textes kann hier als Indiz für einen mehrere Schritte umfassenden Arbeitsprozess gelten, in dem mehr Aufwand auf die Komposition verwendet wird als in komplizierter erscheinenden Gedichten. Die Bedeutungsvielfalt und die Assoziationen, die von Sprache geweckt werden, sind das Material für Jandl. Das Aufzeigen der Vielschichtigkeit von Sprache, Wörtern und Zeichen ist Programm und Ausgangspunkt für den Schreibprozess.

## **2.2. Textvarianz, Autorisation und Arbeitsweise**

Das radikale Neuverständnis von Text als etwas prinzipiell Unabschließbares hat weitreichende Folgen für den Umgang mit überlieferten Textzeugnissen. Das Vorhandensein von Textzeugnissen wird nun nicht mehr als Hinweis, wie die letztgültige Edition zu gestalten sei, gedeutet, sondern als konstituierendes Element von Text. Der Textvarianz kommt damit enorme Bedeutung zu. Die Bewegung, die „Textdynamik, die das volle Spektrum der textlichen Information enthält“ (Martens 1971, 171) darzustellen, wird zur ersten Aufgabe der Edition. Sie kann stets nur eine Annäherung an den höchst komplizierten Schreibprozess darstellen. Dem Anspruch zu genügen, den das neue Text- und Literaturverständnis an AutorInnen, EditorInnen und LeserInnen an die Edition stellt, muss oberstes Ziel sein. Schwierige methodische Fragen und technische Hürden dürfen davon nicht abhalten.

Klar ist, dass die Darstellung von Varianten immer im Bezug auf etwas erfolgen muss. Wenn es variante Teile gibt, muss es per definitionem auch invariante geben. Editorisch gesehen sind Varianten

„Abweichungen zwischen Texten, die trotz ihrer Varianten gegeneinander so weitgehend übereinstimmen, daß sie unter ein gemeinsames Dach gehören. Dieses Dach, das die varianten und

invarianten Textstücke zusammenhält, wird im Allgemeinen unter dem Terminus ‚Werk‘ bezeichnet.“ (Nutt-Kofoth 2005, 137)

Welchen Erkenntnisgewinn bringen Varianten und was bedeuten sie für die Edition? Sie bleiben stets dem Blick auf das Endprodukt verhaftet, haben aber eine wichtige Funktion: Varianten machen darauf aufmerksam, dass es während des Schreibprozesses mehrere Möglichkeiten gegeben hat und die Festsetzung des ‚Daches‘ eine willkürliche Entscheidung ist, die sich aus den Varianten nicht voraussagen lässt. In der nachgehenden Betrachtung, die sich auf den Endtext stützt, lassen sich Differenzen und auch verschiedene Bedeutungsebenen ausmachen. Dabei bleibt die Problematik der Kausalität bestehen: Kann man wirklich davon ausgehen, dass eine Vorstufe zwingend die darauf folgende verursacht? Wenn nicht, müsste damit auch die Idee des linear ausgerichteten und verlaufenden Schreibprozesses verworfen werden.

Der Bezug der Variante soll nicht mehr auf einen Endtext erfolgen, sondern muss in einer Edition, die sich dem dynamischen Textbegriff verschrieben hat, auf das gesamte Textgefüge bezogen werden. Erst dann wird das Verständnis von nicht selbstständigen Vorstufen abgelegt und der Blick auf die Bedeutung innerhalb des Gesamtwerks frei.

Gibt es variante Textteile, ist die Frage nach dem Autorenwillen oder der Autorisation naheliegend. Unter Autorisation versteht man in der Editionsphilologie „die ‚Ermächtigung‘ (...), die der Autor einem Text gibt, der von ihm verfaßte und damit der von ihm gewollte Text zu sein“ (Scheibe 1997, 69). Dies erscheint auf den ersten Blick offensichtlich. Auch dass ein Text diese Autorisation „durch die eigenhändige Niederschrift“ (ebd.) erhält, scheint selbstverständlich. Bei jedem Text gibt es verschiedene zeitliche Autorisationsstufen, womit auch alle Korrekturen und varianten Textteile zu einer bestimmten Zeit die Autorisation besitzen. Die von Siegfried Scheibe betonte zeitliche Komponente der Autorisation läuft darauf hinaus, dass der Autor oder die Autorin solange weiterschreibt, bis er oder sie „einen optimalen Text erreicht zu haben glaubt“ (ebd., 71). Viele einzelne temporäre Autorisationen führen dementsprechend zu einem Text, der nur mehr durch eine einzige Autorisation gedeckt sein muss. Auf diese letzte Autorisation stützt sich eine Edition, die den Prinzipien der klassischen Editionsphilologie folgt.

Diese scheinbar einfache Basis des Autorenwillens, auf die sich sehr viele Veröffentlichungen berufen, ist für Klaus Hurlebusch allerdings „nur als Pseudoerklärung zu beurteilen“ (Hurlebusch 1971, 128). Das Konzept des Autorenwillens hat für ihn keinerlei Erklärungskraft, denn aus einer zeitlichen Abfolge werde fälschlicherweise eine qualitative gemacht. Vorstufen würden wiederum als bloße Schritte in Richtung Endwerk gedeutet. Den Autorwillen aus Texten herauszulesen, ist nicht möglich, es sei denn ein Autor äußert sich ausdrücklich darüber, wobei auch diese Aussagen bezweifelt oder ergänzt werden können. Der Bezug zwischen den Vorstufen oder Texten ist nicht so deutlich, als dass man von einem Autorwillen sprechen kann. Der Autorenwille, der in diesem Sinne durch den Begriff der ‚Zielgerichtetheit‘ eines Textes ersetzt werden könnte, kann nicht in dieser Linearität aus dem Material expliziert werden.

Ein weiteres Erklärungsmoment für den Überlieferungszustand ist die Arbeitsweise eines Autors bzw. einer Autorin. Die Arbeitsweise kann als „die allgemeine und spezifische Form des schöpferischen Produktionsprozesses eines Autors“ definiert werden, „also [als] die Art und Weise, wie ein Autor an seinem Werk arbeitet, wie er es vorbereitet, konzipiert, niederschreibt und überarbeitet“ (Scheibe 1997, 68). Das Ende dieses Prozesses ist schwer zu setzen. Eine Publikation ist dafür kein hinreichendes Moment, denn oft arbeiten Autoren und Autorinnen durch eine Edition angestoßen ein Werk nochmals um. Solche vom Autor selbst handschriftlich kommentierte Ausgaben sind wertvolle Zeugnisse. Im Gegensatz zum Autorenwillen handelt es sich bei der Arbeitsweise um ein „textimmanent-strukturalistisches Erklärungsargument“ (Hurlebusch 1971, 129). Der geforderte Blick in die Werkstatt des Autors kann in einer entsprechenden Edition erreicht werden, wobei die chronologische Darstellung nicht das Ziel ist. Der Prozess des Schreibens ist nicht geradlinig und kann deshalb auch nicht nach dem Schema *Stufe 1 - Stufe 2 – Stufe 3* usw. dargestellt werden. Diese Linearität, die nicht selten ungerechtfertigt auch mit der Dimension der Kausalität verschmolzen wird, wird dem vielfältigen Bezug der Texte untereinander nicht gerecht.

Jandl sieht seine Arbeitsweise weniger als zielgerichtetes Tun in Richtung bestmöglicher Text sondern als schwer zu beendendes

Experimentieren. Das Ende des Schreibprozesses eines Gedichts sei dann erreicht, wenn daran überhaupt „keine verbessernden Veränderungen mehr“ (Jandl PW 11, 152) vorgenommen werden können. Um zu diesem Punkt zu gelangen, „wird er [der Autor] eine Reihe von Veränderungen daran vornehmen müssen, alle für ihn denkbaren Veränderungen probeweise vornehmen müssen“ (ebd.). Dieses Ausprobieren wird von Jandl auf die Spitze getrieben, indem er nicht bei dem Umarrangieren von Wörtern bleibt sondern diese weiter zerlegt. Kleinere Partikel als Wörter bilden das Material für Jandls Gedichte. Es soll gezeigt werden, dass seine Arbeitsweise sich im Speziellen dazu eignet, die Gegebenheiten und Schwierigkeiten des Schreibprozesses zu zeigen. Damit einhergehen auch die Anforderungen an eine Edition, die diese sichtbar machen soll.

Die Gewöhnung an Sprache, der Jandl in seinen Gedichten den Kampf ansagt, lässt den Arbeitsprozess eines Autors zu einfach und linear erscheinen. Die Textzeugnisse von Jandls Arbeitsweise lassen sich weder chronologisch noch qualitativ ordnen. Die Bedeutung des Arbeitsprozesses wird nicht durch gewohnte und scheinbar deutliche Verweise der Sprache überdeckt. Die Dynamik kann somit besser sichtbar gemacht werden. Diese Vereinfachung, die den vielfältigen Bezügen und Bedeutungsgeflechten innerhalb der Texte nicht gerecht wird, wird auch von der *critique génétique* abgelehnt.

Um den Entstehungsprozess eines Gedichts nachzuvollziehen, werden in dieser Untersuchung die verschiedenen Materialien, die sich im Nachlass Jandls befinden, herangezogen. Darunter befinden sich unterschiedlichste Texte. Was davon kann als ‚Gedicht‘ bezeichnet werden? Diese Entscheidung ist für die Rezeption und Edition von enormer Bedeutung. Natürlich könnte man dieser Problematik entgehen, indem man einfach jede Vor- und Bearbeitungsstufe, jeden Arbeitsschritt, jede Notiz, kurz einfach jeden Text, der in Zusammenhang mit der Gedichtproduktion steht, als Gedicht bezeichnet. Doch dies wäre keine Lösung sondern einfach nur die Verneinung des Problems. Gerade schon in dieser grundlegenden Fragestellung zeigt sich, dass das Edieren an viele poetologische und interpretatorische Urteile geknüpft ist (vgl. Fetz 2010, 206), die sich nicht unbedingt am Material entscheiden

lassen können. Auch Jandls Äußerungen oder vorgenommene Ordnungen sind dabei keine Hilfe, denn er folgt selbst durchaus noch der Idee der Autorisation. Der Editor oder die Editorin kann sich bei der Edition also nur an getroffene Vorentscheidungen und das vorhandene Material halten. Eine kritische Edition hingegen, die auf eine endgültige Fassung der Gedichte abzielt, bereitet keine großen Probleme, aber viele Dynamiken, Verbindungen und Deutungshorizonte, die sich im Schreibprozess zeigen, bleiben unbeachtet. Die Frage, wie man mit unveröffentlichten Zeugnissen aus dem Nachlass umgehen kann, bleibt dabei offen. Ziel kann, möchte man diese Dimensionen nicht verlieren, nur „eine Edition sämtlicher vorhandener Fassungen und Varianten (...) sowie ein darauf aufbauender interpretierender Kommentar in editorischer und interpretatorischer Hinsicht“ (ebd., 208) sein.

Die Untersuchung der Gedichtkonvolute ein *gleiches / ÜBE!*, 183 *fahnen für rottweil, die bearbeitung der mütze, gegen abend* und *stanzen* soll zeigen, dass sich, betrachtet man den gesamten Prozess, neue tiefgehende interpretatorische Zusammenhänge auftun. Eine Beschränkung auf das publizierte Gedicht würde diese verschwinden lassen. Inwieweit eine Veröffentlichung des gesamten Materials Sinn macht, muss für jedes Konvolut einzeln entschieden und begründet werden. Wichtige editorische Aufgaben sind die Auswahl, das Zusammenfassen und der Kommentar der Vorgehensweisen und der damit einhergehenden zusätzlichen interpretatorischen Dimensionen. Wie vielfältig die Wege des Schreibprozesses sind, lässt den Blick auf das Gedicht in die Breite und Tiefe gehen, was neue Rezeptionsweisen möglich macht. Die Absage an die Konzentration auf ein klares und damit von vielen Schreibspuren gereinigtes Endprodukt macht Platz für eine Literatur, die als vielschichtiger Prozess begriffen wird.

### **3. Moderne Lyrik: Form, Struktur, Sprache**

Der Begriff Moderne Lyrik wird oft verwendet, als wäre selbstverständlich, was damit bezeichnet werden soll. Die Abgrenzung zwischen traditioneller und moderner Lyrik kann scheinbar einfach gezogen

werden. Betrachtet man aber genauer, was zu verschiedenen Zeiten bereits modern genannt wurde, wird die Problematik dieser Unterteilung bewusst. Zu jeder Zeit, in der eine ‚moderne‘ Literatur ausgerufen worden ist, wurde dieser Begriff „als ein Kampfbegriff gegen die Tradition“ (Andreotti 2009, 17) verwendet. In der Tat wurde die literarische Moderne schon seit Friedrich Schlegel ausgerufen. Weitere literarhistorische Epochen, die sich den Marker ‚modern‘ auf die Fahnen geschrieben haben, sind der Naturalismus und der Expressionismus.

Die Einteilung moderne Literatur nach 1945 bedient sich der Entstehungszeit als Merkmal. Manchmal wird modern auch schlicht und einfach mit gegenwärtig gleichgesetzt. Schon alleine diese Menge an Strömungen und Zeiten, die als modern bezeichnet werden, zeigt, wie wenig konkreter Inhalt sich in der Bezeichnung ‚moderne Literatur‘ ausmachen lässt. Allen Epochen gemeinsam scheint neben dem Abgrenzen zum unscharfen Begriff ‚Tradition‘ die Annahme, dass ein neues Verhältnis zwischen Mensch und Welt entstanden ist. Damit muss sich, so wird argumentiert, auch die Sicht auf die Welt und die Literatur verändern. Das Althergebrachte, seien es die Inhalte, die Formen oder der Gestus der Literatur, wird als nicht mehr angemessen und überholt angesehen.

Beschäftigt man sich mit moderner Lyrik, kommt noch ein weiteres Problem für eine Definitionsfindung hinzu. Lyrik als Gattung ist für sich alleine alles andere als ein klar umrissener Begriff, der einen Merkmalskatalog mit sich führt. Dass Lyrik als relativ einheitliches Gebilde wahrgenommen und somit zu der dritten Großgattung zusammengefasst wurde, geschah im deutschsprachigen Raum im 16. Jahrhundert. Der spezifischen Kürze von lyrischen Texten, der Individualisierung des Ausdrucks einerseits und der strengen Regelbildung des poetisch-rhetorischen Rahmens andererseits folgend, gelten bis heute jene Gedichte als ‚typisch‘, welche der Erlebnis- oder Stimmungslyrik zuzuordnen sind. Ein weiteres Merkmal, das im Alltagsverständnis häufig noch mit Gedicht gleichgesetzt wird, ist der Reim. Die Versstruktur, das im Vergleich zu Prosa und Epik „weitgehend alleinige Merkmal von Lyrik“ (Elit 2008, 13), ermöglicht eine schnelle Abgrenzung zu den beiden anderen Großgattungen. Die hier aufgezählten Merkmale dürfen nicht

als wissenschaftliche Charakterisierung von Lyrik verstanden werden. Vielmehr sind es einzelne Punkte, die, wenn auch wissenschaftlich reflektiert, als Bezugspunkte in der Betrachtung von Lyrik gelten. Auch moderne Lyrik kann diesen Rahmen innerhalb der Tradition nicht verleugnen. Moderne Lyrik und Literatur ist ein Sich-Verhalten zur Tradition, selbst dann, wenn sich dieses Verhalten in einer absoluten Verneinung zeigt. Versteht man moderne Lyrik als epochalen Wandel, darf man bei der bloßen Negation der Tradition nicht stehen bleiben.

Eine Einordnung der modernen Lyrik läuft aber Gefahr, in die Fallen der Hermeneutik zu gehen. Eine Betrachtung von moderner Lyrik, die sich nur der Werkzeuge für die Analyse von traditioneller Lyrik bedient, wird ihr nicht gerecht. Ein solches Verfahren „muss aus innerer Konsequenz scheitern“ (Andreotti 2009, 20). Worin liegt nun der Unterschied zwischen traditioneller und moderner Lyrik, durch den die alten Betrachtungs- und Beurteilungskategorien ausgedient haben?

Vorausgeschickt werden muss, dass sich eine Gegenüberstellung von traditioneller und moderner Lyrik nur an Idealtypen orientieren kann und deshalb für den einzelnen Dichter bzw. die einzelne Dichterin nur eine beschränkte Aussagekraft haben kann. Nichtsdestotrotz ergibt sich so eine Koordinatenachse, die zur reflektierteren Betrachtung und Einordnung nützlich sein kann.

Der Zusammenhang von Form und Inhalt war in der traditionellen Lyrik geregelt. Die Form verwies auf den Inhalt und umgekehrt. In der modernen Lyrik greift diese Zweiteilung, mag sie auch dialektisch gesehen werden, zu kurz. Es handelte sich beim Schreiben von Gedichten allerdings niemals nur um selbstverständliche Verweise, sondern immer schon um ein Ausdehnen der Grenzen und ein Einreißen von Formen. Die moderne Lyrik geht diesen Weg weiter und befreit sich von diesem Dualismus. Die ganzheitliche Betrachtung des Textes wird notwendig, denn Inhalt und Form sind darin eingeschlossen. Diese Ganzheitlichkeit des Textes im Sinne des Strukturalismus hat die Einteilung von ‚außen‘ und ‚innen‘ des Gedichts „bedeutungslos“ (ebd., 22) werden lassen. Daraus ergeben sich neue Ansprüche an die Texte und an ihre Analyse und Interpretation. Letzteres



Bedürfnis, einen gelesenen Text zu interpretieren, wird in der modernen Lyrik schwierig, da die hermeneutische Vorgangsweise in eine Sackgasse gerät. Vor allem die dadaistische, experimentelle und konkrete Dichtung würde dieses Bedürfnis des Publikums sogar „brüskieren“, indem sie die Sinnerwartung provozieren und einplanen, aber gleichzeitig die Berechtigung einer Interpretation und literarischen Kommunikation in Frage stellen (Schmitz-Emans 1997, 131). Der Text belehrt nicht mehr, er zeigt stattdessen Bedeutungsvielfalt auf. Er bietet dem Lesenden keine Anweisungen oder Grenzen für die Interpretation. Der Text bleibt also prinzipiell in seinen verschiedenen Bedeutungsschichten unabschließbar. Dieses gespaltene Verhältnis von moderner Lyrik zur Tradition und der gleichzeitig unvermeidliche Bezug auf sie mag beispielhaft illustrieren, dass Ernst Jandl für seine Texte ganz selbstverständlich das Etikett ‚Gedichte‘ verwendete.

Neben dem Aufgeben des Bezugs zwischen Form und Inhalt ist ein weiteres Charakteristikum moderner Lyrik das Problematischerwerden der Sprache. Diese Sprache in all ihren bewusst gewordenen Unzulänglichkeiten verweist auf die nicht mehr objektiv wahrnehmbare Wirklichkeit. Wörter sind nicht dazu geeignet, eine Wirklichkeit, die es möglicherweise gar nicht gibt, abzubilden. In der modernen Lyrik wurde als Konsequenz die „ideale Basis“ der traditionellen Literatur, d.i. „der uralte Glaube an die Einheit von Ich, Sprache und Welt“ (Andreotti 2009, 54) aufgegeben. Gerade deshalb muss Sprache als Thema in der Lyrik bleiben, wobei der Ausdruck und die literaturtheoretischen Implikationen sehr unterschiedlich sind. Hugo Ball versucht mit seinen dadaistischen Texten, in einen ursprünglichen höheren Zustand der Sprache zu gelangen. Im Gegensatz dazu thematisiert Ernst Jandl die Sprache immer mit einem Rückgriff auf die ‚normale‘ Alltagssprache. In ihr sind alle Unzulänglichkeiten, Machtansprüche und Manipulationen, aber bereits auch alle Gestaltungs- und Bedeutungsmöglichkeiten angelegt. Jandl entdeckt „das Fremde im Vertrauten selbst [und] weckt das Befremden gerade angesichts der scheinbar so harmlosen Alltagsrede“ (Schmitz-Emans 1997, 162). Gerade bei Formen jenseits der Sprachnormen wird dies bewusst und eröffnet für den Autor enormes kreatives Potential.

In der modernen Lyrik scheint das lyrische Ich seinen seit der Erlebnis- und Stimmungslirik festen Platz einzubüßen. Zumindest wird dieser Platz durch verschiedene Techniken wie Collage, Montage oder Perspektivenwechsel verschieden bearbeitet. Auch bei Jandl durchzieht die unkonventionelle Beschäftigung mit dem Ich sein gesamtes Werk. Das Thema ist in allen Werkphasen gegenwärtig, wobei sich v.a. im Spätwerk ein zunehmendes Problematischerwerden dieses Konzepts zeigt. Das Gedicht *die jakobsleiter* (Jandl PW 4, 35) ist ein Beispiel für eine Bearbeitung, in der der lineare Textbegriff aufgelöst wird.

In dieser groben Definition von traditioneller vs. moderner Lyrik ist Jandl selbstverständlich ein klarer Vertreter der modernen Lyrik. Interessant ist, dass in den meisten Nachschlagewerken zu moderner Lyrik Jandl nur als Vertreter der experimentellen und Konkreten Poesie genannt wird. Darin wird ihm allerdings eine herausragende Stellung eingeräumt. Jandls andere Werkphasen sollten aber genauso auf das Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne untersucht werden. So haben auch die heruntergekommene Sprache und die Hinwendung zur Mundartdichtung ihren Beitrag zum „fortwährende[n] Akt der Spracherneuerung“ (Andreotti 2009, 61) der modernen Lyrik geleistet.

Lyrik ist gerade wegen ihrer Formengeleitetheit sehr sensibel für Erneuerungen und Innovationen. Sie werden besonders leicht sichtbar und werden nicht selten von einem theoretischen Programm der Dichter und Dichterinnen begleitet. Von Ernst Jandl gibt es viele theoretische Schriften über Poesie, seinen Arbeitsprozess und Sprache: Themen also, die sich aus der die moderne Lyrik als gemeinsames Wesensmerkmal umfassenden „Verabsolutierung der poetischen Sprachfunktion“ (ebd., 281) ergeben. Die Sprache wird zum Thema. Jandl geht dabei in der Lyrik des 20. Jahrhunderts einen eigenen Weg. Er bezieht sich in seiner Dichtung immer auf die Gegenwärtigkeit von Kommunikation. Die Sprache, die im unauflösbaren Spannungsfeld zwischen Individuum und den Anderen wirkt, wird zur eigenständigen Realität.

### **3.1. Herausforderungen bei der Edition moderner Lyrik**

Was genau unter moderner Lyrik zu verstehen ist, lässt sich nicht einfach definieren. Die Eigenschaft ‚modern‘ wurde und wird vielen unterschiedlichen Literaturerscheinungen zugesprochen. Ernst Jandl ist trotz dieser Begriffsschwierigkeiten ganz klar ein Vertreter der modernen Lyrik, da fast alle Merkmale auf seine Dichtung zutreffen. Die Reflexion auf das Material der Sprache und auch die zeitliche Einordnung des Werks sind die beiden hervorstechendsten Argumente dafür.

Die Edition moderner Lyrik ist zweifach schwierig. Erstens muss entschieden werden, welcher Text publiziert wird. Eine Publikation von modernen Schriftstellern und Schriftstellerinnen kann besonders schwierig sein, wenn durch die Skepsis dem Textbegriff gegenüber keine Autorisationen vorliegen. V.a. bei Texten, die zu Lebzeiten des Autors oder der Autorin nicht veröffentlicht wurden, zeigt sich das Problem der fehlenden Autorisation deutlich. Autorisierte Textfassungen dagegen werden nach wie vor ohne große Probleme veröffentlicht. In diesem Punkt darf natürlich nicht vergessen werden, dass hierbei auch ökonomische Erwägungen im Literaturbetrieb eine bedeutende Rolle spielen. Die zweite Schwierigkeit betrifft andere Textzeugnisse. Seit Victor Hugo, der seinen Nachlass nach seinem Tod 1885 der Französischen Nationalbibliothek hinterließ, füllen sich die Archive mit Vor- und Nachlässen.

Lyrik ist durch ihre vordergründige, strenge Formgebung besonders anfällig für Innovationen. Ein solcher Rahmen (Zeilenform, kunstvolle Sprache, Metrik etc.) fordert Dichter und Dichterinnen geradezu dazu heraus, sich zu ihm im Medium selbst zu verhalten. Das Enttäuschen von Erwartungshaltungen des Publikums ist eine Form davon, weshalb moderne Lyrik unverständlich und manchmal sogar verstörend wirken kann. Neue Inhalte werden in eine klassische Form gesteckt, die scheinbar ausschließlich für Liebes-, Stimmungs-, Natur- und Erlebnisdichtung reserviert war. Neue Sprachformen, wie der Dialekt oder Jandls heruntergekommene Sprache, haben das Verständnis und die Rezeption von Lyrik fortwährend ausgeweitet. Damit werden thematische und chronologische Zuordnungen als Werkzeuge der klassischen Editionsphilologie zunehmend unbrauchbar.

All diese Neuerungen finden sich natürlich auch in der Tätigkeit der Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Mit der Reflexion auf die Unmöglichkeit eines geschlossenen Werks wird auch der Textbegriff fraglich. Obwohl der Arbeitsprozess von dieser Ungewissheit begleitet wird, ist die Idee eines zu Ende gebrachten Werks vorhanden. Nicht Mutlosigkeit, sondern die Betonung der Prozesshaftigkeit des Schreibens ist die Konsequenz daraus.

In den untersuchten Gedichtkonvoluten aus dem Nachlass Ernst Jandls finden sich Schreibmaschinen-Typoskripte, Handschriftliches und eine Mischung aus beidem, wobei der maschinengeschriebene Text im Nachhinein mit handschriftlichen Elementen versehen worden ist. Für Jandl scheint dieses Material und die Vorgehensweise, seine Texte in einem ersten Schritt mit der Maschine zu schreiben, sie dann per Hand zu überarbeiten und sie dann nochmals abzutippen (vgl. Fetz 1999, 90) typisch zu sein. Für eine Publikation wird der Text dem breiten Leseverständnis folgend von solchen Spuren des Arbeitsprozesses gereinigt. Übrig bleibt ein klarer endgültiger Text. Dieser endgültige Text muss allerdings nicht immer auch ein *linearer* sein, wie man durch das konventionelle Lesen von getippten Texten geprägt vermutet. Das Auflösen der Linearität des Lesens gelingt Jandl z.B. im Gedicht *die jakobsleiter* (Jandl PW 4, 35).

Wie sieht nun das Verhältnis dieser Schreibspuren zu dem im klassischen Sinne fertig editierten Text aus? Die Handschrift war bereits vor der critique génétique, die ihr eine wichtige Rolle in Bezug auf den Prozess und die Körperlichkeit des Schreibens zuschreibt, Gegenstand der Wissenschaft. Die Graphologie versuchte schon lange davor, über das Schriftbild Schlüsse über den Gemütszustand oder die Persönlichkeit des Schreibers bzw. der Schreiberin zu erlangen. Kann die Handschrift nun auch auf den Text selbst, d.h. nicht nur auf seinen Verfasser bzw. seine Verfasserin, bezogen werden und ihm neue Bedeutungsebenen entlocken? Die *Sicht* auf den Text wörtlich zu nehmen und nicht bei der linear editierten Fassung stehen zu bleiben, erfordert sowohl eine andere Lesehaltung und neue Fragestellungen an den Text als auch andere Editionsverfahren, die im besten Fall ihre Beantwortung ermöglichen.

Das visuelle Bild des Textes ist auch abseits von visuellen Gedichten eine unerschöpfliche Dimension der Produktion und Rezeption. Es gibt zwei Wege, wie visuelle Elemente des Textes gesehen werden können. Einerseits können sie als Illustration dienen andererseits können sie aber auch als „Spuren des Unbewußten (...) in der Wahl von Schreib- und Beschreibungstoff, in der Nutzung des Raums und allem voran in der Gestaltung der Schriftzüge“ (Hemecker 1999, 7) gedeutet werden. Dafür, dass sich die zweite ungleich spannendere Sichtweise durchgesetzt hat, sprechen die Sammelleidenschaft von Privatpersonen und öffentlichen Institutionen und das Prozesshafte des Schreibens, das nicht nur im wissenschaftlichen Interesse immer mehr in die Mitte rückt.

Betont man das Prozesshafte des Schreibens, muss man vom „Modell des Eierlegens“ (Pasley 1995, 104), d.i. die Idee, dass ein Werk zuerst im Kopf entsteht und dann bloß noch zu Papier gebracht werden muss, Abstand nehmen. Konzeption und Produktion stehen in einem Zusammenhang, der von Autor zu Autor verschieden und nur anhand des Materials textimmanent zu beobachten und analysieren ist. Hat man solch umfangreiches und vielseitiges Material wie in den hier untersuchten Gedichtkonvoluten zur Verfügung, kann man sich optimistisch der Frage nach diesem Zusammenhang stellen.

Diese Prozesshaftigkeit zeigt sich in einer neuen Wahrnehmung des eigenen Tätigseins. Das Abwenden vom Text als Endprodukt führt dazu, dass viele Textzeugnisse erhalten bleiben, die früher im Papierkorb gelandet wären. Das Vorhandensein von Vor- und Nachlässen ist Zeichen für diese gesteigerte und bewusste Wahrnehmung, die neue Anforderungen an die Edition stellen. Einblicke in die Schreibwerkstatt des Autors bzw. der Autorin sind nun möglich, aber wie ist mit ihnen umzugehen?

Die Arbeitsweisen unterscheiden sich von Autor zu Autor bzw. von Autorin zu Autorin, wobei die Einteilung in produkt- und prozessorientierte sicherlich zu kurz greift. Ob und wie sich die Arbeitsweise von modernen Dichtern und Dichterinnen von traditionellen unterscheidet, lässt sich schwer sagen, da man sich natürlich nur auf vorhandenes Material beziehen kann. Das Bewahren von Textzeugnissen durch den Schreibenden deutet auf eine

bewusstere Wahrnehmung und Wertschätzung hin. Auch Ernst Jandl hat zu vielen seiner Gedichte umfangreiche Konvolute hinterlassen, auch wenn ihm, wie seine Autorisationen zeigen, der auf das Produkt orientierte Textbegriff v.a. in der Frühphase seines Schaffens keine allzu großen Schwierigkeiten zu machen schien.

Für die Editionsphilologie und oberflächlich betrachtet liegt bei Ernst Jandl nicht viel Arbeit vor. Es existieren autorisierte Endfassungen seiner Gedichte und auch bei der Gestaltung der Gedichtbände machte er von seinem Mitspracherecht umfangreichen Gebrauch. Geht man von einem teleologischen Textbegriff aus, scheint Ernst Jandl bis auf die *Letzten Gedichte* keine große Herausforderung darzustellen. Die von Editoren und Editorinnen und auch von Jandl selbst vorgenommene Fixierung der Texte kann aber auch als Verkürzung des Werks angesehen werden, denn ein Werk wie Jandls, wofür „das Nebeneinander von Ordnung und Anarchie konstituierend“ (Fetz 2005, 205) ist, könnte mit der Reduktion auf den *einen* Text schnell einiger Bedeutungsebenen beraubt werden. Eine vorschnelle Edition bedeutet in diesem Fall eine vorschnelle Interpretation. Gerade bei Jandl, der der Vortragskunst in seinem Werk eine bedeutende Rolle zuschrieb, sind die Grenzen zwischen geschriebenem bzw. gelesenen, visuellem und lautlichem Eindruck fließend. Damit ist auch ein unauflösbarer Zusammenhang für Rezeption, Edition und Interpretation vorgegeben.

Die unterschiedlichen Textzeugnisse können nur eines als Konsequenz haben: Radikale poetologische Programme, die nicht selten moderne Lyrik begleiten, wie z.B. in der Konkreten Poesie, und neue Methoden der Textproduktion wie Collage, Montage und andere experimentelle Vorgangsweisen erfordern ein überlegtes und differenziertes Edieren: differenziert sowohl was einzelne Autoren und Autorinnen als auch verschiedene Textzeugnisse und Konvolute betrifft; Vielleicht ist die Zeit der großen Modelle des Edierens vorbei. Sich auf ein einziges Paradigma zu berufen wird den Herausforderungen, die moderne Lyrik mit sich bringt, nicht mehr gerecht. Vielmehr müssen die Stärken unterschiedlicher Editionsverfahren bewusst sein und im Hinblick auf Material und Adressaten verwendet werden. Eine reflektierte und kenntlich gemachte Auswahl der Methode muss am

Anfang einer jeden Edition stehen. Möglicherweise müssen aufgrund des vorhandenen Materials, was immer einen speziellen Fall darstellt, auch neue Verfahren entwickelt werden. Bei Ernst Jandls Werk, das sich auch auf lautlicher und visueller Ebene bewegt, wäre eine multimediale Ausgabe denkbar. Das Edieren kann und muss als kreative und interpretative Tätigkeit gesehen, durchgeführt und kenntlich gemacht werden.

#### **4. Textgenese und Edition: critique génétique**

Neue Herausforderungen führen zu neuen Theoriemodellen. Gleichzeitig decken neue Theoriemodelle neue Fragestellungen auf. Unter der Metatheorie des Poststrukturalismus entstand im Frankreich der 1960er und 1970er Jahre ein neues Forschungsinteresse. Die Postmoderne mit ihrer Hochschätzung der Bedeutungsvielfalt und Dynamik machte auch vor einem Kerngebiet der Literatur- und Editionswissenschaft nicht halt. Der Text als „offene[s] Gebilde“ (Grésillon 1999b, 121), dessen Grenzen, wenn überhaupt, schwer zu ziehen sind, tritt in den Mittelpunkt. Zwar wird es, solange aus dem Medium Buch gelesen wird, das Verlangen nach einem linearen und abgeschlossenen Text geben, die critique génétique bietet aber eine grundlegend andere Sichtweise an, die literatur- und wissenschaftstheoretisch neue Wege in Edition und Interpretation einschlägt.

Die Fragen, die an Texte gestellt werden, sind neu und haben die Betrachtung und Analyse dauerhaft verändert. Die Frage lautet nun nicht mehr ‚Wie lautet der richtige Text?‘ sondern ‚Wie kommt es, wie kann es zu einem Text kommen?‘. Welche Prozesse das Schreiben anstoßen, vorantreiben, umranden ist wichtiger als das Endprodukt. Während die klassische Editionsphilologie teleologisch vorgeht, ist die critique génétique „rhizomatisch“ (ebd., 116) orientiert. Die Forschung zielt auf den Kunstprozess und nicht auf das Kunstwerk als normativen Bezugspunkt ab.

Das Forschungsinteresse liegt auf der Dynamik. Wie lässt sich diese fassen? Die critique génétique geht davon aus, dass sämtliche literarische Handschriften des Autors bzw. der Autorin in sich selbst schon, d.h.

ohne Bezug auf den festgesetzten oder publizierten Text, relevant sind. Autorenmanuskripte erlangen dabei eine Wichtigkeit und Eigenständigkeit, die ohne Bezugnahme auf einen textlichen Rahmen bestehen. Die Erschließung der *avant-textes* ist Teil der wissenschaftlichen Methode. Das Sammeln von Autographen passiert nun nicht mehr aufgrund von archivarischen Interessen oder aufgrund einer bestimmten Aura, die Handschriften berühmter Autoren und Autorinnen zugesprochen wurde.

Wie unterscheidet sich nun die klassische Editionsphilologie von der *critique génétique*? Die klassische Editionsphilologie geht vom editorischen Textbegriff aus, der voraussetzt „daß im Laufe des Entwicklungsprozesses eines Werkes ein fester, ein abgeschlossener, ein für alle Zeit gültiger Text entsteht“ (Scheibe 1997, 54). Dieser sei durch entsprechende Tätigkeit des Editors bzw. der Editorin freizulegen und festzuschreiben. Dies impliziert eine bestimmte Sichtweise sowohl auf die Autorentätigkeit als auch auf die Rezeption. Schreiben und Lesen sind Prozesse, die ihre Legitimität durch ihre Zielgerichtetheit und einen fixierten Referenzpunkt gewinnen. Endprodukt der Edition ist ein kanonisierter Text.

Das Schreiben fuße dabei auf dem Willen des Autors, der verschiedene Varianten und Textfassungen verfasst. Diese Textzeugnisse sind als Stufen hin zum wahren Text zu verstehen. Die Arbeitsweise ist dabei Mittel zum Zweck, ein Werk zu schaffen. Sie ist kein Teil davon. Wenn sich die Editionsphilologie mit der Arbeitsweise des Autors beschäftigt, dann nicht als Teil der Kunst, sondern als „textimmanent-strukturalistisches Erklärungsargument“ (Hurlebusch 1971, 129). Der genaue Bezug auf den Text soll gewährleisten, dass keine beliebige Ersetzung durch Worte des Autors oder eines Interpreten vonstatten geht (ebd., 130). Die Arbeitsweise oder der Wille des Autors sind, wenn sie denn aus den Textzeugnissen tatsächlich herausgelesen werden können und nicht bloße Interpretation sind, nur im Bezug auf den Endtext von wissenschaftlichem Interesse. Dementsprechend sind Varianten als solche zu deklarieren und als Entwicklungsstufen darzustellen (ebd., 140). Die Definition von Varianten erfolgt immer in Zusammenhang mit dem Endtext. Nur so kann es überhaupt eine editorische Auseinandersetzung mit Varianten geben. Das künstlerische Schaffen hat



damit einen gültigen End- und Referenzpunkt: den meist in gedruckter Form vorliegenden Text.

Dabei wird von einem relativ unproblematischen Textbegriff ausgegangen. Die historische Dimension allerdings, in der ein Text verfasst wurde, ist ein weiteres Argument dafür, dass eine Fixierung im Sinne einer Edition keineswegs ‚natürlich‘ und einfach vonstatten gehen kann. Der Text ist kein „statisches Gebilde“, er ist ganz im Gegenteil „schon immer ein der statischen Fixierung sich entziehender Vorgang“ (Martens 1971, 169). Die fließende Bewegung und die Prozesshaftigkeit werden betont.

Diesem Textverständnis folgend wehrt sich die *critique génétique* gegen eine Fixierung des Textes. Dabei geht es der *critique génétique* um viel mehr als um praktische Hinweise, wie eine Edition gestaltet werden soll. Ein neues Verständnis von Literatur liegt ihr zugrunde. Der Text als unabschließbares Gebilde kann nicht mehr auf einen letztgültigen Punkt gebracht werden, was zur Folge hätte, dass andere Textzeugnisse in ihrer Bedeutung diesem nachgestellt wären. Erhaltene Handschriften und andere Textzeugnisse sollen in entsprechenden Editionen zugänglich gemacht werden, um sie als „materielle Zeugen einer schöpferischen Dynamik“ (Grésillon 1999a, 25) sichtbar zu machen.

Vereinfacht kann man sagen, dass sich das Hauptinteresse vom Werk hin zum Machen verschoben hat. Im 20. Jahrhundert unter der Metatheorie des Poststrukturalismus entwickelte sich dieses neue Kunstverständnis, das sowohl Autoren und Autorinnen als auch die wissenschaftliche Betrachtung nachwirkend verändert hat. Auf das Material der *écriture* wurde das Hauptaugenmerk gelegt, um das Schreiben als Tätigkeit darzustellen. Dieses Tun des Schreibenden ist nun nicht mehr in diesem Ausmaß zielgerichtet, wie es die Editionsphilologie in ihrem Programm des Aufdeckens des Endtextes proklamiert hat. Das bedeutet, dass der Autor nicht mehr „als Sekretär, der sich selbst diktiert“ (Hurlebusch 1998, 27) arbeiten kann, sondern der Arbeitsprozess von ihm gleichzeitig als Formendes und Geformtes gesehen wird. Im Schreibprozess finden sich verschlungene Pfade, schier endlose Möglichkeiten und Fallstricke. Die *critique génétique* deutet diesen Umstand selbst als Kunstwerk, bleibt dabei allerdings immer „den

stofflichen, empirischen und historischen Grenzen“ (Grésillon 1999a, 36) verpflichtet.

Die critique génétique ist somit eine Theorie, die ein völlig neues Literaturverständnis proklamiert und praktische Arbeitsanweisungen für den Umgang mit unterschiedlichen Textzeugnissen bietet. In der klassischen Editionsphilologie gab es nur einen Grund für die wissenschaftliche Betrachtung von Handschriften und anderen Textzeugnissen: das Herausfinden des letztgültigen Textes. Die critique génétique hat die Augen des interessierten Lesers dafür geöffnet, wie viel mehr Erkenntnis dabei gewonnen werden kann. Durch die Rückbindung an materielle Quellen ist ihre wissenschaftliche Legitimität gewährleistet. Weiters haben Handschriftensammlungen den „Charakter von Kuriositätenkabinetten“ (Espagne 1996, 91) abgestreift und gelten nicht mehr als Souvenirs, sondern sind selbst in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gerückt. Das dossier génétique ermöglicht eine neue Rezeption und Interpretation des Textes.

Dem Ausruf, dass der Autor tot sei, ist die critique génétique nicht gefolgt. Ganz im Gegenteil nimmt er bzw. sie eine bedeutende und sehr lebendige Stellung ein. Das Schreiben „als körperliche, in Raum und Zeit sich vollziehende Ausdrucksbewegung“ (Hurlebusch 1998, 29) kommt nicht ohne schreibendes Subjekt aus. Die critique génétique betrachtet, vereinfacht gesagt, das Kunstwerk in Hinblick auf den Schreiber und nicht auf den Leser. Das Schreiben als lebendiger und dynamischer Prozess zeigt sich vor allem in Handschriften, wobei nicht nur was sondern ebenso wie geschrieben wurde, aufschlussreich ist. Die Betonung der Materialität des Schreibprozesses ist ein Kernpunkt der critique génétique. Unbestritten ist, dass solche Textzeugnisse stets nur einen kleinen Teil des Schaffensprozesses abbilden können. Mentale Prozesse, die sich über ganze Autorenleben erstrecken können, bleiben verborgen. Aus diesem Grund sind erhaltene Handschriften oder Typoskripte so wertvoll und aufschlussreich. Das dossier génétique umfasst zahlreiche Materialien wie „Entwurfs- und Arbeitshandschriften (...), frühe Notizen, Stoffsammlungen, Gliederungen, Exzerpte aus externen Quellen und (...) Reinschriften, Typoskripte, korrigierte Druckfahnen, sowie gegebenenfalls noch

vom Autor revidierte und erweiterte spätere Ausgaben“ (Grésillon 1999b, 117). Diese Vielfalt an Texten lässt bereits vermuten, wie unterschiedlich das dossier génétique bei verschiedenen Autoren und Autorinnen aussehen kann. Dementsprechend muss auch die Tätigkeit des Textgenetikers flexibel und breit gefächert sein. Es erscheint schwierig, eine einheitliche Methode zu etablieren, da sich der Textgenetiker bzw. die Textgenetikerin immer auf das vorhandene Material stützen muss und dieses von Autor zu Autor sehr verschiedenen gestaltet sein kann. Weitere Faktoren sind Qualität, Ausmaß und Zugänglichkeit des überlieferten Materials. Die Editionsmethoden sind an das Material gebunden, was das Edieren auch zu einer kreativen Arbeit macht.

Wie wird nun weiter mit diesem Material verfahren? Nach der Erschließung, die sich ganz bewusst auch auf die materiellen Gegebenheiten der Zeugnisse, wie Handschrift oder zusätzliche Zeichen oder Zeichnungen, konzentriert, wird eine Chronologie des Materials erstellt. Hier finden sich zwar Anleihen an die Philologie, was jedoch bloß methodisch und nicht in der Theorie von Bedeutung ist (ebd., 119). Diese Chronologie ist aber kein Alleinziel, sondern soll eine Interpretation des Werkes und des Prozesses, „wie sich allmählich aus den Schlacken der Schreibspuren die endgültige Form herauslöst“ (ebd., 120), möglich machen. Das neue Verständnis von Literatur, Schreiben und Autor führt die critique génétique zu neuen Aufgaben für den Editor bzw. die Editorin.

Die Beschäftigung mit Handschriften ist jetzt nicht mehr an das Ziel des Endtextes gebunden, sondern stellt selbst die Kerntätigkeit des Edierens dar. Textgenetiker und Editor arbeiten gemeinsam oder sind in einer Person vereint. Wie genau eine Ausgabe im Sinne der critique génétique aussehen soll, lässt sich im Allgemeinen nicht sagen, da die Überlieferungslage immer eine andere ist.

Ein Herausgeber oder ein Verlag sind aber auch dem Lesepublikum verpflichtet. Man kann einwerfen, dass eine solche Ausgabe im Sinne der critique génétique den Lesegewohnheiten widerspricht und sich die Frage stellen, ob eine solche Ausgabe überhaupt Leser und Leserinnen finden kann. Es ist festzuhalten, dass es sich bei einer textgenetischen Ausgabe nicht um einen einfachen Variantenapparat handelt. Die Aneinanderreihung des

Materials muss durch eine passende Interpretation bzw. einen Kommentar ergänzt werden. Diese Interpretation findet sich natürlich auch schon implizit in der Gestaltung der Ausgabe. Der Umgang mit den verschiedenen Textzeugnissen soll auf dem dynamischen Textbegriff beruhen und einen Einblick in die Schreibtätigkeit des Autors bzw. der Autorin liefern. Da die *critique génétique* ein neues Literaturverständnis transportiert und nicht bloße editorische Anweisungen gibt, sind damit natürlich auch neue Leseerwartungen und –haltungen verbunden. Die Frage, ob dies mit dem klassischen linearen Medium Buch erreicht werden kann, ist schwierig zu beantworten. Weitaus geeigneter erscheinen die neuen Medien, die die Veröffentlichung einer genetischen Ausgabe im Sinne eines Hypertextes ermöglichen könnten. Dadurch kann die Vernetzung innerhalb der Textzeugnisse besser dargestellt werden. Durch Scannen der Handschriften werden vernetzte Faksimileausgaben möglich. Die genaue Gestaltung einer Ausgabe hängt ab vom zukünftigen Publikum, der Schreib- und Arbeitsweise des Autors, vom Umfang des Materials und von den finanziellen Mitteln (Grésillon 1999a, 232).

Mit den Aufgaben und Ansprüchen, die an eine textgenetische Ausgabe gestellt werden, wächst auch ihr Umfang. Es ist leicht vorstellbar, dass ein solches Projekt enorme Ausmaße annehmen kann. Um die Veröffentlichung für Leser und Leserinnen außerhalb der Wissenschaft interessant zu machen, können ausgewählte, besonders interessante Phasen der Textgenese veröffentlicht werden. Der Schluss ‚je länger das veröffentlichte Werk desto mehr textgenetisches Material‘ ist allerdings nicht zulässig. Die Überlieferung hängt neben Glücks- und Zufällen auch davon ab, ob der Autor bzw. die Autorin eher prozess- oder produktorientiert gearbeitet hat. Das Selbstverständnis oder die Selbststilisierung des Autors und das Interesse seiner Zeitgenossen spielen dabei auch eine große Rolle für die Überlieferung.

Die erhaltenen Zeugnisse können von einer kleinen bis hin zu einer schier unüberschaubaren Menge reichen. Die Gattung Lyrik im Speziellen bietet sich für eine textgenetische Ausgabe aus mehreren Gründen an. Die Überschaubarkeit des Endtexts spricht für eine Edition im Sinne der *critique génétique*, womit für die Leserschaft ein sanftes Heranführen an ein solches

Werk ermöglicht werden könnte. Der Umfang wäre nicht abschreckend, womit es leichter fällt, sich in der erforderlichen neuen Lesehaltung üben.

#### **4.1. Das Literaturverständnis der critique génétique**

Das Hauptaugenmerk liegt in der critique génétique auf dem Sichtbarmachen des Schreibprozesses. Bei einer Edition, die sich auf dieses Konzept beruft, sollen alle erhaltenen Arbeitsschritte, Handschriften, Notizzettel und andere Textzeugnisse herangezogen werden. Dazu können eventuell auch Zeugnisse von anderen Personen, die dem Autor oder der Autorin nahe stehen, dazugezählt werden. Edition bedeutet also nicht, die möglichst authentische und endgültige Version eines Textes zu finden, sondern geht von einem völlig anderen Text- und Literaturverständnis aus. Die Literatur

„ist nicht mehr zu verstehen als vollendete, geschlossene Form, sondern als unabschließbarer Akt der Produktion und Rezeption, als ständig in Bewegung bleibende Performance, in der Autor, Schreibprozesse, Textstufen, Medien und Leseprozesse untrennbar ineinander verwoben sind.“ (Grésillon 1999b, 121)

Intertextualität betrifft sowohl den Autor bzw. Autorin als auch die Leser und Leserinnen und lässt sich in der Produktion und in der Betrachtung von Literatur niemals ausschließen. All dies ist im Produkt vorhanden. Da die Intertextualität mit dem Bild einer Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt, zu beschreiben wäre, wird in der Postmoderne schließlich auch der Schreibprozess als ein prinzipiell unabschließbarer wahrgenommen. Die Textgenese müsste mit Methoden, die der psychoanalytischen Annäherung an das Unbewusste ähneln, vorgenommen werden. Die Schwierigkeit, auf den Anfangs- und Endpunkt des Kunstschaffens zu kommen, wird nun in die Kunst selbst hineingetragen: Sie wird als flüchtiges Fragment wahrgenommen.

All diesen theoretischen Implikationen trägt die critique génétique Rechnung, indem sie nicht bloß Fragen der Edition aufwirft, sondern sich direkt dem Wesen der Literatur zuwendet. In dieser Radikalität lassen sich Ähnlichkeiten zu Jandl finden. Auch er möchte ein neues Verständnis von Literatur und Sprache erreichen.

## 4.2. Das dossier génétique

Was sind nun diese von der critique génétique viel beschworenen avant-textes? Was gehört dazu? Wo beginnen sie? Gibt es, wenn man ihre Wichtigkeit so betont, überhaupt einen Endpunkt von literarischem Schaffen? Avant-Textes sind alle schriftlichen oder möglicherweise auf anderen Medien erhaltenen Zeugnisse, die dem Schaffensprozess zuzuordnen sind. Dazu zählen nicht nur direkte Arbeitsschritte, sondern auch andere Texte, die in einer Verbindung zum Gedicht, zum Roman oder zu anderen literarischen Texten stehen. Klar ist, dass mit den erhaltenen Zeugnissen immer nur ein kleiner Teil des Schaffensprozess aufgezeigt werden kann. Der Großteil der geistigen und kreativen Arbeit verschwindet ohne materielle Spuren.

Mit dem Begriff avant-textes ist bereits ein Dilemma der critique génétique umrissen: Ohne einen Bezug auf den Text als Ziel scheint nicht einmal die Begriffsbildung innerhalb der Theorie auszukommen.

Um diesem Dilemma wenigstens terminologisch zu entkommen, wird auch der Begriff dossier génétique verwendet. In diesem Begriff ist die lange Zeit unüberwindbare Trennung zwischen dem Schaffensprozess mit all seinen schriftlichen Zeugnissen und dem Text, der am Ende steht, überwunden. Ein dossier génétique zu sammeln, zu edieren und zu veröffentlichen, stellt große Herausforderungen an den Editor und an die Theoriebildung in der Editionswissenschaft.

Ein einzelnes Gedicht bietet sich natürlich für eine Veröffentlichung im Sinne eines dossier génétique an, da der Umfang überschaubar bliebe. Ein größeres Werk, eventuell ein Roman oder eine Gedichtsammlung, stellt bereits eine größere Schwierigkeit dar. Das dossier génétique würde zu einem Ausmaß anwachsen, das der Veröffentlichungspraxis im linearen Medium Buch und den Lesegewohnheiten eines breiteren Publikums völlig widersprechen würde. Möglicherweise könnte es neue Darstellungsformen für ein dossier génétique durch eine entsprechende Software geben. Die Frage, ob damit ein Publikum außerhalb von Wissenschaftlern erreicht werden kann, bleibt damit aber weiter zweifelhaft.

Die Prozesshaftigkeit des Schaffens betont die Eigendynamik und die Eigenständigkeit der avant-textes. Das „Herauszeichnen der zahllosen

Möglichkeiten“ (Grésillon 1999b, 119), die sich im Lauf der Genese zeigen, sich weiterentwickeln und wieder verworfen werden, hat fundamentalen Wert in der Rezeption eines Kunstwerks. Der Frage der Interpretation kann man sich erst annähern, wenn man die *avant-textes* als eigenständige Bestandteile des literarischen Werkes anerkennt. Die Revision des Textbegriffs weitet sich so auf eine Revision des Literaturbegriffs aus.

Dabei lässt sich eine Ähnlichkeit mit dem Literaturverständnis Jandls erkennen. Auch er möchte von dem althergebrachten und scheinbar so selbstverständlichen Wesen der Literatur als Reflexion auf das wirkliche Leben, von der Überhöhung oder der simplen Darstellung weg und propagiert eine neue Literatur ohne Verweisfunktion und ohne feststehende Interpretation. Auch hierbei wird die Rezeption als eigenständiger Teil der Produktion angesehen. Das Zweifelhaftwerden von Anfangs- und Endpunkten von Literatur findet sich in den Gedichtkonvoluten. Das Konzept der *critique génétique* bietet sich an, um dies im Hinblick darauf genauer zu untersuchen.

## **5. Auswahl und Untersuchung der Gedichtkonvolute**

Im Folgenden sollen die Gedichtkonvolute *ein gleiches / ÜBE!*, *183 fahnen für rottweil*, *die bearbeitung der mütze*, je ein Konvolut aus den Gedichtbänden *idyllen* und *stanzen* mit dem theoretischen Verständnis der *critique génétique* beschrieben und untersucht werden. Die Auswahl der Gedichte soll einen Querschnitt durch Jandls Werkphasen (Lautgedicht, Sprechgedicht, heruntergekommene Sprache, nahezu Alltagssprache und späte Mundartlyrik) gewährleisten. Die Untersuchung hält sich an das Material, weshalb kein einheitliches Untersuchungsschema im Vorhinein feststehen kann. Die Zitierweise hält sich an die im Archiv vorgefundene Ordnung.

Die Methoden und Schreibstrategien Jandls sollen aufgedeckt und miteinander verglichen werden. Da die publizierten Gedichte alle äußerst unterschiedlich sind, stellt sich die Frage, ob und wie sich die jeweiligen Arbeitsprozesse unterscheiden. An der Vielschichtigkeit des Materials ist eine große Anzahl von Schreibmethoden Jandls zu erkennen. Interpretatorische

Zusammenhänge werden sichtbar, die sich im Endprodukt des publizierten Texts nicht mehr finden lassen.

## **6. Der Nachlass von Ernst Jandl im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek**

Die Bedeutung von Nachlässen von Schriftstellern und Schriftstellerinnen wird auch außerhalb der Editionswissenschaft immer größer. Verschiedene wissenschaftliche Untersuchungen und auch vermehrt das öffentliche Interesse beziehen sich auf Nach- und Vorlässe. Damit verbunden ist das Bedürfnis nach einheitlichen Richtlinien, welche die Gliederung der Materialien regeln und die Recherche vereinfachen. Das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>4</sup> als eigenständige Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sammelt Vor-, Nach- und Splitternachlässe deutschsprachiger Autoren und Autorinnen. Der zeitliche Schwerpunkt liegt dabei auf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Neben dem Bereitstellen der Materialien für die wissenschaftliche Auswertung werden sie häufig in Lesungen, Tagungen, Publikationen und Ausstellungen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

In der Aufnahme, Gliederung und Fixierung der Nachlässe richtet sich das Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek nach den Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA)<sup>5</sup>. Diese Regeln, die erstmals 1997 von Experten und Expertinnen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz erarbeitet wurden, sollen „die Erfassung autographischer Materialien, die sich als Werkmanuskripte, Korrespondenzen, Lebensdokumente und Sammlungen in Nachlaßbeständen finden, (...)“

---

<sup>4</sup> Informationen: [http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/literaturarchiv\\_allgemeines.htm](http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/literaturarchiv_allgemeines.htm) [15.5.2010]

<sup>5</sup> Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA). Betreut von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien  
STAND: 4.2.2010: [http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna\\_berlin\\_wien\\_mastercopy\\_08\\_02\\_2010.pdf](http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna_berlin_wien_mastercopy_08_02_2010.pdf) [15.5.2010]



vereinheitlichen“<sup>6</sup>. Die RNA sind auf die Praxis ausgerichtet und gehen dementsprechend von einem konkreten Text- bzw. Werkbegriff aus, der weit gefasst ist. Als Werk werden „alle privat oder beruflich verfassten (...) Aufzeichnungen, Skizzen, Entwürfe und Ausarbeitungen, seien sie z.B. künstlerischen, wissenschaftlichen, journalistischen und politischen Inhalts, unabhängig von der Form, in der sie überliefert sind und davon, ob sie abgeschlossen oder unvollendet sind“ (RNA, 7) verstanden. Wird ein Nachlass dem Literaturarchiv vermacht oder verkauft, wird nach dem Schema Erschließen, Ordnen und Verzeichnen vorgegangen (RNA, 13). Es kann allerdings zu Problemen bei der Einordnung kommen, da die Materialien meist nicht idealtypisch sind. So kann z.B. ein Buch, das mit handschriftlichen Bemerkungen und Notizen versehen ist, sowohl unter Sammlungen als auch unter den Autographen eingeordnet werden. Den RNA folgend soll es dort eingeordnet werden, wo es größere Relevanz hat, um ein leichtes Auffinden des Materials zu gewährleisten.

Die Nachlässe sollen nach dem Provenienzprinzip geordnet werden. Die darin enthaltenen Einheiten sind Werke, Korrespondenzen, (Lebens-)Dokumente und Sammlungen. Nach diesem Prinzip ist auch der 170 Archivboxen umfassende Ernst Jandl Nachlass geordnet<sup>7</sup>. Diese Ordnung soll gewährleisten, dass verschiedene Objekte leicht auffindbar sind.

Allerdings erwies sich Jandls eigenes Bemühen um Ordnung in seinen Textzeugnissen „als Kampf mit einem fast übermächtigen Gegner“ (Fetz 2010, 205) heraus. Ernst Jandl als „ein donquijotesker Archivar und Bibliograph in eigener Sache“ (ebd.) hatte sich Zeit seines Lebens darum bemüht, Ordnung in sein Werk zu bringen. Von den allermeisten seiner Gedichte liegen autorisierte Fassungen vor und auch bei der Gestaltung der Gedichtbände kam dem Autor eine entscheidende Rolle zu. Es mag erstaunlich wirken, dass ein Autor, in dessen Werk sich Unordnung über das vorher scheinbar gesicherte Gebiet der Sprache ausbreitet, auf die Ordnung seines Werks so viel Wert gelegt hat. Nichtsdestotrotz hat Jandl auch viele Vorstufen, Varianten,

---

<sup>6</sup> <http://www.onb.ac.at/koop-litera/standards/> [14.5.2010]

<sup>7</sup> vgl. Ernst Jandl Ordnerübersicht:  
<http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestand/sg/sys/jandl.htm> [15.5.2010]

Bearbeitungsstufen etc., d.i. im Sinne der critique génétique einen umfassendes dossier hinterlassen. Dies zeigt, dass für Jandl nicht bloß das Produkt, sondern durchaus auch der Arbeitsprozess von großer Bedeutung war. Seine vielseitigen theoretischen Äußerungen über das Tätigsein des Schriftstellers beweisen einen enormen Bezug auf die sich entwickelnde und sich umkreisende Aktivität des Schreibens.

Der Bestand im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zu Ernst Jandl fällt unter die Kategorie Nachlass persönlicher Provenienz. In der vorliegenden Arbeit werden die Konvolute *ein gleiches / ÜBE!*, 183 *fahnen für rottweil, die bearbeitung der mütze*, die Konvolute zu den Gedichtbänden *idyllen* und *stanzen* auf ihre Aussagekraft bezüglich der Arbeitsweise Ernst Jandls und ihre Konsequenzen für eine entsprechende Edition hin untersucht. Dabei wird von der Ordnung der Blätter und Unterordner, wie sie im Archiv vorgefunden wurde, ausgegangen.

### **6.1. Das Lautgedicht *ein gleiches / ÜBE!***

Goethes Gedicht *Ein Gleiches* (Goethe 2000, Bd. 1, 142) hat viele nachkommende Dichter zu Bearbeitungen herausgefordert. Er schrieb das Gedicht 1780 auf dem Kickelhahn bei Ilmenau. Der Titel *Ein Gleiches* meint ein neues, ein anderes *Wandrer's Nachtlied* (ebd.), welches er 1776 geschrieben hatte. Ernst Jandl hat neben diesem auch weitere als solche ausgewiesene Bearbeitungen oder Verfremdungen von Goethe-Gedichten geschrieben. Die drei Lautgedichte *goethe gesänge aus ‚wilhelm meister‘ Harfenspieler 1* wurden im Gedichtband *die bearbeitung der mütze* veröffentlicht (Jandl PW 7, 96-99).

Das Gedicht *Ein Gleiches* fällt unter jene Natur- und Anschauungslyrik, die noch heute für viele der Inbegriff eines ‚typischen‘ Gedichts ist. Dieses Gedicht hat alles Lyrik-Typische: Reim, Kürze, Verszeilen und die klassische Zweiteilung der traditionellen Naturlyrik. Im ersten Teil erfolgt die Betrachtung der Natur und im zweiten die Hinwendung zum lyrischen Ich. Das Gedicht ist somit ganz klassisch nach der „symbolischen Struktur“ (Andreotti 2009, 321) zu lesen: „Die ‚äußere‘ Ruhe in der Natur“ wird „als Spiegelung der ersehnten ‚inneren‘ Ruhe des Menschen“ gedeutet (ebd.). Das Annehmen einer Realität außerhalb des Menschen führt zur Deutung des

Innenlebens. Diese Lesart funktioniert bei moderner Lyrik nicht mehr, da die Dichotomie Welt – Mensch problematisch geworden ist. Eine Interpretation im Sinne eines ‚Dies steht für jenes‘ ist im unabschließbaren Bedeutungs- und Assoziationsrahmen der modernen Lyrik nicht mehr zulässig.

Das Gedicht hat durch seinen Bekanntheitsgrad und wegen der schon beinahe klischeehaft gewordenen Form viele Bearbeitungen und Parodien hervorgerufen. Einige Dichter des 20. Jahrhunderts fühlten sich durch das kanonisierte Werk aufgefordert, dieses zu karikieren oder, wie Ernst Jandl 1970, die Verweis- und Bedeutungsfunktion der Sprache, die in diesem Goethe-Gedicht so klar ist, auszuhebeln. Während Karl Kraus *Ein Gleiches* in *Die Letzten Tage der Menschheit* (Kraus 2005, 39) parodiert, bearbeitet es Bertolt Brecht in *Liturgie vom Hauch* (Brecht GW 1988, Bd.11, 49) vor einem politischen Hintergrund. Auch Gerhard Rühm bearbeitete es als *paraphrasen-*Gedicht mit *ein gleiches nach goethe* (Rühm GW 2005, Bd.1.1., 448), wobei letzteres von einem Mitbegründer der Wiener Gruppe weniger experimentell ausfällt als vermutet. Das bekannteste und an einen Vortrag geknüpft wohl auch spektakulärste unter den sprachexperimentellen Bearbeitungen ist Ernst Jandls *ein gleiches / ÜBE!* (Jandl PW 4,126-127).

Das Lautgedicht *ein gleiches / ÜBE!* ist in der typischen Kleinschreibung verfasst und hält sich eng an das vorgegebene Material. Wortgrenzen werden aufgelöst, womit die Aufmerksamkeit auf die akustische Dimension des Sprachmaterials gelenkt wird. So wird die klassische symbolische Struktur des Gedichts zugunsten der lautlichen Wirkung und absolut freien Assoziationen aufgegeben. Der Autor kehrt die Machart und Wirkung des ursprünglichen Gedichts mit diesem Verfahren völlig in ihr Gegenteil. Goethes Gedicht ist in einem Gestus geschrieben, der davon ausgeht, dass die Abbildung der Welt, so wie sie ist, durch die Sprache völlig problemlos sei. In diesem Sinne wurde das Gedicht auch interpretiert: „[The] experience of natural process has been so completely assimilated into the forms of language, that it is communicated to us directly by the order of the words“ (Wilkinson zit. nach Goethe Werke 2000, Bd.1. Anmerkungen, 556). Jandl setzt demgegenüber eine Sprache, die ihre eindeutige Verweisfunktion

verloren hat und nicht mehr als Beschreibungswerkzeug weder der Natur noch des Innenlebens des Menschen dienen kann.

#### 6.1.1. Das Konvolut *ein gleiches / ÜBE!*

Im Folgenden soll untersucht werden, ob und wie sich bestimmte Arbeitsschritte und –prozesse aus dem vorliegenden Material abstrahieren lassen. Das im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhandene Konvolut *„ein gleiches / ÜBE!“*<sup>8</sup> bezieht sich auf das publizierte Lautgedicht *ein gleiches / ÜBE!* (Jandl PW 4, 126-127). Die erste Frage, die sich sofort stellt, betrifft den Zusammenhang mit der veröffentlichten Version: Wie unterscheiden sich die Gedichtformen und Arbeitsschritte des Gedichts von der im Gedichtband publizierten? Es zeigt sich, dass einige Arbeitsschritte von Jandl zurückgelegt, teilweise auch wieder verworfen worden sind, bis er einen Text zur Publikation freigab. Im Sinne der *critique génétique* kann man darin verschiedene Pfade erkennen, die sich während des Schreibprozesses auftun und wieder verschließen. Damit entsteht ein rhizomartiges Gebilde, das nicht mehr auf Fragen der Chronologie untersucht werden muss. Es gibt somit auch keinen ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ Text.

Das Konvolut umfasst 28 Blätter, hauptsächlich auf der Schreibmaschine verfasste Typoskripte, Handschriften (Bleistift, Kugelschreiber, roter Stift) und Typoskripte, die mit handschriftlichen Notizen, Korrekturen und Zeichen versehen sind. Auf den ersten Blick zeigt sich ein relativ einheitliches Bild, bei genauerer Betrachtung lässt sich jedoch eine Vielzahl von verschiedenen Vorgehensweisen erkennen. Das Gedicht *„ein gleiches“ / ÜBE!* wird in der Werkkategorie Lautgedicht untersucht. Goethes *Ein Gleiches* (Goethe 2000, Bd. 1, 142) wird als Referenzgedicht bezeichnet. Diese Untersuchung bezieht sich auf die Ordnung, die im Archiv vorgefunden wurde. Sie entspricht größtenteils der Ordnung, die in den Mappen Jandls vorgefunden wurde.

---

<sup>8</sup> Ernst Jandl: Konvolut *„ein gleiches / ÜBE!“*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

### 6.1.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut ‚ein gleiches / ÜBE!‘

Im Konvolut *ein gleiches / ÜBE!* lassen sich verschiedene Vorgehensweisen und Methoden im Produktionsprozess des Lautgedichts herausarbeiten. Der Begriff Arbeitsschritte ist hier nicht wortwörtlich zu verstehen, da man kein lineares Voranschreiten annehmen kann. Die analysierten Vorgehensweisen sind die nahe Beschäftigung mit dem Referenzgedicht, die Bestandsaufnahme und Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Material, die Auseinandersetzung mit der äußeren Form des Goethegedichts, Verdoppelung und Vervielfältigung des Materials und das schrittweise Zurückdrängen der Verweisfunktion von Sprache.

Dabei schreitet der Autor immer radikaler vor, wobei manchmal die durchaus noch inhaltliche und teils interpretative Auseinandersetzung mit dem Referenzgedicht im Mittelpunkt steht. Jandl greift in dieser Vielfalt von Arbeitsprozessen immer wieder auf frühere Blätter und Schritte zurück, um diese teils mit anderen Methoden weiterzuführen, wieder zu verwerfen und an anderer Stelle neu anzusetzen.

Blatt 1 (handgeschrieben, Bleistift) zeigt eine sehr nahe Beschäftigung mit dem Referenzgedicht. Zwei ähnliche Gedichte sind untereinander geschrieben. Das Wort *wirklich* wird in beiden Versionen eingeschoben. Beim ersten Gedicht wirkt *wirklich* als Bestätigung, indem es vor die Substantive gestellt wird. Die Worte des Referenzgedichts müssen bestätigt werden, was vom beginnenden Zweifel an Sprache zeugt. Sie wirken nicht mehr von sich aus. Das Wort *wirklich* soll die Zweifel an der Ruhe und daran, dass Worte sie ausdrücken können, ausräumen. Die einfache Verbindung zwischen Gemüt und Naturzustand, welche im Zentrum der Stimmungs- und Naturlyrik steht, wird angezweifelt. Im zweiten Gedicht auf diesem Blatt steht *wirklich* vor Substantiven wie *gipfeln* oder *hauch*. Dieses Gedicht scheint stärker an die physischen Gegebenheiten in der Natur gebunden zu sein, allerdings drückt auch hier *wirklich* die verloren gegangene Sicherheit aus.

Diese beiden ersten Gedichte sind noch sehr eng mit dem Referenzgedicht verbunden. Die Auseinandersetzung erfolgt auf der semantischen Ebene, indem durch das an verschiedenen Stellen eingefügte *wirklich* Zweifel an der Gegebenheit der Natur, am Gemütszustand und der

Ausdrucksmöglichkeit der Sprache sichtbar gemacht werden. Wenn etwas bestätigt werden muss, hat es bereits an Selbstverständlichkeit und Sicherheit verloren.

Nachdem auf dem ersten Blatt das Goethegedicht noch mit traditionellen Mitteln bearbeitet worden war, wendet sich Jandl nun der Vermessung des sprachlichen Materials zu. Nachdem durch nur ein Wort (*wirklich*) Bedeutungsebenen betont bzw. hinzugefügt worden waren, lässt Jandl die Sprache selbst weiter zweifelhaft werden. Nicht nur auf der inhaltlichen Ebene, sondern auch auf der Ebene der Wörter und Buchstaben lässt sich nichts Sicheres mehr finden. Auf Blatt 2 erfolgt eine Inventarliste der Wörter und Buchstaben des Referenzgedichts. Es werden Buchstaben pro Wort und Wörter pro Zeile gezählt und am linken Rand des Blattes von Jandl wie von einem Buchhalter addiert (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.1.). Dabei werden verschiedene Markierungen mit Kugelschreiber oder Bleistift gesetzt und Varianten mit und ohne Titel ausprobiert. Die 122 Buchstaben (inklusive Titel) werden dann verdoppelt und mit Kugelschreiber 244 notiert. Auf diesen Schritt der Verdoppelung bzw. Vermehrung greift der Autor immer wieder zurück.

Auf Blatt 3 geht die Bestandsaufnahme weiter. Nun werden neben den naheliegenden sprachlichen Einheiten der Wörter und Buchstaben mehrere Buchstabengruppen bzw. Laute (*ei, gl, ll, pf, sp, au, ch, ie, sch* und *uh*) von Jandl zusammengefasst und rot eingekreist. Die lautliche Qualität wird ohne semantischen Gehalt genau untersucht. Das Resultat dieser ersten Blätter wird auf Blatt 4 auf einer Checkliste festgehalten. Ein ähnliches Verfahren wurde auch von Gerhard Rühm bei der *abhandlung über das weltall. text für einen sprecher* angewendet (vgl. Rühm, in: Fetz 1998, 148f).

Blatt 5 markiert mit dem darauf erhaltenen maschinengeschriebenen *doppelgedicht in drei versionen für max bense* einen Sprung im Arbeitsprozess (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.1.). Es ist auch das erste Blatt, das der Autor rechts unten mit *ernst jandl* gekennzeichnet hat. Der Titel drückt eine Gleichwertigkeit aus, die sowohl als eine zwischen Goethes beiden Gedichten als auch zwischen Goethes und Jandls gedeutet werden kann. Das Doppelte findet sich hier in drei Versionen. Drückt dies bereits die Schwierigkeit aus, ein Ende zu finden? Nach dem Prozess der Bestandsaufnahme ist das

Material da und vermessen: Dabei gibt es eine schier unendliche Anzahl an Kombinationen und Bearbeitungen, was Bedeutung, Wörter, Laute, Interpunktion, Buchstaben, die visuelle Komponente etc. betrifft. Die Kombinationen sind unabschließbar.

Der erste der drei Texte, die auf diesem Blatt vorhanden sind, trägt den Titel *eeiinn ggllleeiicchheess* (Konvolut *ein gleiches*, Blatt 5). Alle Buchstaben werden verdoppelt. Das ergibt, wie bereits auf Blatt 2 errechnet, 244 Buchstaben, die das Lesen entschleunigen und Ruhe ausstrahlen. Dabei wird die Konzentration auf einzelne Laute und ihre Ausdehnung verstärkt, die erst durch lautes oder zumindest langsames Lesen zu Wörtern werden. Die Einfachheit und Bekanntheit des Referenzgedichts, durch die der Leser bzw. die Leserin möglicherweise dazu verleitet wird, schnell darüber hinweg zu lesen, wird bereits durch dieses simple Mittel abgefangen.

Diesen Weg der Verfremdung geht Jandl in der zweiten Bearbeitung mit dem Titel *nur über die einen* (ebd.) weiter. Das zuvor vermessene Wortmaterial wird durcheinander gebracht und erhält dadurch eine neue Aussage. Nicht der Leser bzw. die Leserin wird angesprochen sondern das *vögelein*. Diese neue Unordnung macht nicht vor Wortartengrenzen halt. Aus *gipfeln*, *wipfeln* und *hauch* werden Imperative an das *vögelein*, das still sein soll. Das memento mori, das im Referenzgedicht ein allzu leichtes Genießen erschweren könnte, wird hier zugunsten einer heiteren Pointe aufgegeben. Diese Schlusspointe mag auf der einen Seite ganz typisch für Jandl sein, darf aber nicht zu einer Reduktion des Gedichts oder gar des Werks führen. Bereits in diesem zweiten Gedicht gibt es auch eine zweite Lesart, die nichts von einem unschuldigen Scherz hat. „Den Vogel zwitschern lassen“ bedeutet nach dem Lexikon von Ernest Bornemann „Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen“ (Bornemann 2003) koitieren. Sexualität wurde auch später als Teil der Interpretation des publizierten Gedichts gesehen, indem das Lautgedicht als Lautdialog eines koitierenden Liebespaares im Wald gedeutet wurde. Die sexuelle Lesart hat allerdings nichts Heiteres, sondern kann als ein memento mori gedeutet werden: Kein Geschlechtstrieb und kein Sex als Symbole für Stillstand und Tod. Diese Konnotation wird im dritten Gedicht des *doppelgedichts in drei versionen* vordergründig.

Der Text mit dem Titel *baa baa heeeeeeee beeeeeeee* stellt eine weiter fortschreitende Bearbeitung im Sinne Jandls dar, indem auf die gemachte Unordnung der Wörter die Unordnung des Silben- und Buchstabenmaterials folgt (vgl. Faksimile, Kap.9.1.1). Das Verwenden davon ohne Verweiskfunktion ist ein starkes Anzeichen dafür, dass sich der Autor mit dem Weg zum Lautgedicht während des gesamten Schaffensprozess beschäftigt hat. Die entstandenen Laute erinnern an das Zwitschern eines *vögeleins*. Die letzten drei Zeilen erinnern, wie bereits im zweiten Gedicht angeklungen, an Laute während des Geschlechtsverkehrs. In Zeile 6 erinnern die Laute *eirrr eirrr* an Eier, was ein umgangssprachlicher Ausdruck für Hoden ist (vgl. Bornemann 2003). In der letzten Zeile lässt sich zweimal *vagina* als einziges ‚richtiges‘ Wort in diesem Gedicht finden. Danach steht *gl gl uuüü uuüü*, was die Assoziation an das Wort Glück unvermeidlich macht. Es kommt allerdings nicht zum Abschluss.

Wenn man diesen Assoziationen und Erinnerungen an bedeutungsvolle Wörter und die damit verbundenen Interpretationen weiterführt, wird man dem strengen Anspruch eines Lautgedichts nicht gerecht. Es soll ohne Verweiskfunktion gelesen bzw. noch besser gehört werden und durch seine bloße lautliche Qualität wirken. Nichtsdestotrotz kann man dieses Erinnern und Suchen nach Verweiskfunktionen nicht abschalten. Sie sind unleugbar Teile des Leseprozesses. Dies kann während des Lesens nicht ausgeblendet werden kann, weshalb es auch Teil des Schreibprozesses sein muss. Im Konvolut zeigt sich, dass sich Jandl dieser Assoziationen während des Prozesses zu entledigen versucht. Das Zurückdrängen der Verweiskfunktionen macht einen großen Teil des Arbeitsprozesses aus. Das umfangreiche Material zeugt davon, dass dies schwierig und langwierig ist und immer wieder von Neuem begonnen und weitergeführt werden muss. Die bedeutungstragenden Elemente sind schwer auszumachen und tauchen, sind sie an der einen Stelle ausgemerzt, an anderer wieder auf. Das Zirkuläre des Schreibprozesses wird dabei deutlich.

Das *doppelgedicht in drei versionen für max bense* hat auch für Jandl einen wichtigen Sprung im Arbeitsprozess bedeutet. Neben der Widmung für Max Bense, einen der wichtigsten Theoretiker der Konkreten Poesie, die die



enge Verbindung des Gedichts zum poetologischen Programm zeigt, fertigte Jandl mehrere Durchschläge und Kopien an, indem er es nochmals auf besserem Papier und mit anderem Zeilenabstand abtippte.

Auf Blatt 10 kehrt Jandl zur Methode der Bestandsaufnahme zurück. Einzelne Buchstaben, Silben und Laute aus dem Referenzgedicht werden vervielfacht und alphabetisch geordnet. Hier lässt sich eine deutliche Konzentration auf das Lautmaterial erkennen. Dieser Weg wird nach dem *doppelgedicht in drei versionen für max bense* wieder eingeschlagen. Eine alles Material und alle Kombinationen abdeckende Inventarliste scheint nicht erreichbar zu sein. Das Zählen von Einheiten nimmt einen großen Teil des Arbeitsprozesses in Anspruch. Für viele Gedichte, die im Konvolut enthalten sind, scheint dieses Abzählen und Addieren von Sprachelementen einen Ausgangspunkt zu markieren. Auch die Bearbeitungsstufe *auch ein* auf Blatt 11 enthält genau dieselbe Wortanzahl wie das Goethegedicht. Dass dies ein bewusster Schritt ist, beweisen die Zahlen, die am linken Rand mit Maschine vermerkt sind.

Die Reihenfolge der Wörter ist allerdings eine andere. Indem Jandl die Wörter vertauscht, scheint er sich die Frage zu stellen, was bleibt, wenn man die äußere Form und das Wortmaterial unberührt lässt, aber die Wörter durchmischt. Die Auseinandersetzung mit der Form von Gedichten durchzieht den Arbeitsprozess. In der Lyrik ist eine solche besonders reizvoll, da kaum ein anderes Genre von so vielen Regeln und Traditionen geprägt ist. Sind die Formen nun bloß leere Traditionalismen oder können durch sie neue Ausdrucksformen gefunden werden? Eine weitere Frage für den Autor ist die des Zusammenhangs oder eines roten Fadens, der weiter bestehen bleibt, auch wenn die Wörter in einer anderen Reihenfolge stehen. Die Beziehung zwischen den Wörtern bleibt geheimnisvoll.

Die äußere Form des Gedichts ist auch für die Gedichte *nur über allen einen* 1 und 2, die auf Blatt 12 erhalten sind, der Ausgangspunkt. Wieder wird am linken Rand die Wortanzahl notiert. Nach der Bestandsaufnahme auf der Wortebene erfolgt auf der Rückseite des Blattes die Bestandsaufnahme auf der Buchstabenebene. Die Anzahl der Worte des Referenzgedichts wird verdoppelt und die Anzahl der Buchstaben durch getippte Punkte ersetzt. Sie

markieren die Stellen, die allerdings vorerst leer bleiben. So macht Jandl weiter, allerdings schreibt er Zahlen statt Punkte, woraus 3388, 445577, 3333 usw. entsteht. Die leeren Stellen sind fein säuberlich festgehalten und nun macht sich der Autor daran, sie aufzufüllen. Neben den Zahlenfolgen stehen mit Bleistift geschriebene Versuche, Wörter zu finden, die die passende Buchstabenanzahl haben. Das Wort *vielleicht* wird durchgestrichen, da es aufgrund der Buchstabenanzahl von 10 auf keine Stelle im Gedicht passt. Es wird durch *vielmehr* ersetzt. *vagina* passt nur in die letzte Zeile, da nur dort sechs Punkte frei sind. Auf Blatt 13 wird nun das gesamte Gedicht durch leer stehende Punkte mit Bleistift geschrieben und bereits teilweise mit Buchstaben besetzt. Auf Blatt 15 wiederum bleiben die Punkte leer. *vagina*, das bereits in der letzten Zeile in der dritten version des *doppelgedichts* aufgetaucht ist, erhält auch auf Blatt 14 seinen Platz. Hier lässt sich wiederum ein Zurückgreifen auf andere Methoden erkennen. Der Arbeitsprozess ist nicht linear, sondern in sich verzahnt.

Dieses ganz im Sinne der critique génétique rhizomatische Vorgehen zeigt sich auch auf Blatt 16, 17 und 18. Es wird auf Blatt 10 zurückgegriffen und neu mit Markierungen und Bleistiftstrichen bearbeitet. Es wird gezählt, alphabetisch geordnet, durchgestrichen und neu zusammengefügt. Blatt 18 stellt einen weiteren Sprung im Arbeitsprozess dar. Die Form des Lautgedichts schält sich dabei immer mehr heraus. Einzelne Buchstaben werden durchgestrichen, so werden z.B. in der ersten Zeile vier der zehn *a* durchgestrichen. Die Anzahl der Buchstaben soll im Sinne einer weiteren Verfremdung und Konzentration auf ihre lautliche Qualität verändert werden. Dieser Prozess wird allerdings nicht sofort weitergeführt.

An dieser Stelle befindet sich im Konvolut ein Text auf einem A5 Blatt, das eine völlig andere Methode zeigt. Am oberen Rand kann man *werbetext* lesen, was möglicherweise als Titel gedacht war, dann aber mit Bleistift durchgestrichen wurde. Darunter steht *ein gle / ich / es*, wobei das Personalpronomen *ich* hervorgehoben ist. Die Vermutung liegt nahe, dass es sich um einen Werbetext für das Ich hält. Dieses Gedicht fordert durch seine klare Sprache zu Assoziationen und einer traditionellen Interpretation auf. Die Vergänglichkeit, die bereits im Goethegedicht anklingt, betrifft hier das Du. Das

Ich ist hervorgehoben und drückt somit eine Überlegenheit aus. Die Gleichheit, die im Titel beschworen wird, ist eine Illusion. Dieser Text mag wie eine Überraschung im Arbeitsprozess eines dem Inhalt abschwörenden Lautgedichts wirken. Das Thema der Identität ist vor allem in späteren Werkphasen Ernst Jandls immer gegenwärtig. Betrachtet man allerdings den veröffentlichten Text, zeigt sich, dass der Autor diesen Weg im Arbeitsprozess hier nicht weiter beschritten hat.

Blatt 21 kehrt auf den Weg in Richtung Lautgedicht zurück. Darauf stehen zwei Texte. Im ersten mit dem Titel *ein kaum auch einen* wird wieder dasselbe Wortmaterial wie im Referenzgedicht verwendet. Pro Zeile wird die Wortanzahl allerdings verdoppelt. Beim zweiten Text auf diesem Blatt wird auf dieselbe Weise vorgegangen, allerdings bleiben die beiden letzten Zeilen unausgefüllt. Durch den Vermerk der Wortanzahl pro Zeile am linken Rand zeigt sich, dass es sich um eine bewusste Verdoppelung handelt. Die Methode des Abzählens und der Verdoppelung sowohl der Buchstaben als auch der Worte spielt im Arbeitsprozess zu *ein gleiches / ÜBE!* eine große Rolle. Aber auch abseits dieses Konvoluts zeigt sich eine besondere Bedeutung für den Autor. Zählen und Verdoppeln kommen auch bei veröffentlichten Gedichten vor, z.B. in *darstellung eines poetischen problems* (Jandl PW 4, 90) oder *doppelgedicht* (ebd., 73).

Auf Blatt 22 wird diese Methode fortgeführt. Allerdings bleiben immer mehr durch Punkte gekennzeichnete Stellen frei. Nur der Titel und die beiden ersten Zeilen sind aufgefüllt. Die Leerstellen und die äußere Form sind das, was Jandl interessiert und braucht, um weitergehen zu können. Das Konvolut zeigt, dass dieses Herausschälen der Form ein intensiver und aufwändiger Prozess ist. Erst danach kann sich Jandl dem Schreiben des Lautgedichts widmen. Blatt 23 zeugt von der Suche nach einem passenden Titel: *ernst jandls nachtlid* in Anlehnung an den Titel *Wandrer's Nachtlid* von Goethe wird durchgestrichen und die Entscheidung fällt auf *ein gleiches*. Neben der Festlegung auf den Titel werden *gipfeln* und *wipfeln* unterstrichen, die im publizierten Gedicht eine herausragende Rolle spielen. An dieser Stelle sind die Blätter datiert, was auf einen höheren Autorisationsgrad hinweisen könnte. Interessant dabei ist, dass Blatt 23 rechts unten mit der

maschinengeschriebenen Jahreszahl 1968 versehen ist. Das im Gedichtband *der künstliche baum* publizierte Gedicht ist allerdings auf den 23.7.1965 datiert. Hat Jandl drei Jahre danach den Prozess wieder aufgenommen? Wenn dies mit ja beantwortet werden kann, wäre der zeitliche Umfang dieses dossier génétique beachtlich. Das publizierte Gedicht würde für Jandl also keinen Schlusspunkt darstellen. Die prinzipielle Unabschließbarkeit wird vom Autor anerkannt und praktiziert. In diesen Zusammenhang können auch seine *gedichte zum fertigstellen* (vgl. Fetz 2005, 44) gestellt werden, die der Autor freigibt, „damit nunmehr der leser, sofern er dazu lust verspürt, selber ihre fertigstellung versuche“ (ebd.). Allerdings nimmt er das Konzept der Autorisation und der Veröffentlichung durchaus ernst, wenn er den Leser bzw. die Leserin dazu auffordert, diese Gedichte, kommen sie denn zur Publikation, mit einem Hinweis auf den ursprünglichen Autor zu kennzeichnen. Weiters solle man die Gedichte nur an ihn schicken, wenn sie den im traditionellen Sinne ‚Adelsschlag‘ des Gedrucktwerdens erhalten haben.

Blatt 24 und 25 sind bereits mit dem Datum, das auch im Gedichtband *der künstliche baum* angeführt ist, versehen. Blatt 25 enthält dann auch das Lautgedicht *ein gleiches / ÜBE!* in der publizierten Version, allerdings mit der kleinen Änderung, dass *uu* in Zeile 11 durchgestrichen wird. Wie schon beim *doppelgedicht in drei versionen für max bense* sind von dieser für Jandl wichtigen Version drei Blätter mit dem nochmals abgetippten Gedicht enthalten. Dieses nochmalige Schreiben kann als ein nochmaliges Sicherstellen des Textes verstanden werden. Für Jandl scheinen Texte, die er mit Maschine tippt, eine gesichertere Gestalt erhalten zu haben. Handschrift kommt dann zum Einsatz, wenn es sich um Korrekturen, Überarbeitungen oder Markierungen handelt, die den Rahmen einer Tastatur und die lineare Ausrichtung der Zeilen sprengen.

Durch die Analyse des Konvoluts *ein gleiches / ÜBE!* lassen sich folgende Methoden, auf die Jandl immer wieder vor- und zurückgreift, erkennen: die nahe Beschäftigung mit dem Referenzgedicht, die Bestandsaufnahme und Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Material, die Auseinandersetzung mit der Struktur des Gedichts, Verdoppelung und Vervielfältigung des Materials und der prinzipielle Zweifel an Sprache und das

schrittweise Zurückdrängen der Verweisfunktion von Sprache. Es handelt sich um keine lineare Bearbeitung. Das Schreiben des Lautgedichts *ein gleiches / ÜBE!* ist ein in sich verzahnter Prozess.

## 6.2. Das Sprechgedicht *183 fahnen für rottweil*

In der Stadt Rottweil im deutschen Bundesland Baden-Württemberg eröffnete 1974 Ernst Jandl die Kunstaktion ‚Künstler machen Fahnen für Rottweil‘. Das ‚Forum Kunst Rottweil‘ war 1970 vom Oberbürgermeister von Rottweil Dr. Ulrich Regelman und dem Bildhauer Erich Hausser gegründet worden, um moderne Kunst bekannt zu machen und zu fördern. 1974 waren internationale Künstler und Künstlerinnen eingeladen worden, Fahnen zu entwerfen und diese auf dem Rottweiler Hauptplatz zu präsentieren. Diese Aktion wurde durch Beiträge aus der bildenden Kunst, der Musik und der Literatur zum „ersten ‚Fahnenfest‘“<sup>9</sup> in Rottweil. Unter den eingeladenen Künstlern war auch Ernst Jandl, der die Kunstaktion mit seinem aus diesem Anlass geschriebenen Gedicht *183 fahnen für rottweil* (Jandl PW 7, 111-116) eröffnete. Das Gedicht wurde später in dem Gedichtband *die bearbeitung der mütze* mit einer Anmerkung zu seinem Entstehungsanlass veröffentlicht. In dieser Anmerkung, die dem Gedicht in der gedruckten Version nachgestellt ist, heißt es, dass das Gedicht am 11. bis 13. September 1974 in Wien geschrieben wurde, um am „14. september vor dem rathaus in rottweil beim entrollen der fahnen von michel seuphor und william turnbull gesprochen“ (ebd., 116) zu werden.

Bei diesem Gedicht handelt es sich um ein Sprechgedicht. Unter einem Sprechgedicht versteht der Autor „jedes (...) [Gedicht], das erst durch sein Sprechen und Hören vollständig wird“ (Jandl PW 11, 115). Erst wenn es gesprochen und gehört wird, besitze es die „Vollständigkeit eines Gedichts“ (ebd.). *183 fahnen für rottweil* wurde für diese spezielle Situation geschrieben. Der Verweis auf die erste Rezitation, also das erste ‚Vollständigmachen‘ findet sich in der gedruckten Version. Dies zeigt, wie wichtig die unmittelbare Wirkung des Sprechens und Hörens für dieses Gedicht ist. Es wird hier als

---

<sup>9</sup> <http://www.forumkunstrottweil.de/start.html> [30.6.2010]

Sprechgedicht untersucht, da sich die Dynamik, die in der Beschreibung der 183 doch recht untypischen Fahnen im Gedicht angelegt ist, erst durch das aktive Sprechen, Zuhören oder laut Vorlesen voll entfaltet. Das von Ernst Jandl gesprochene Gedicht wurde auch auf dem Tonträger ‚him hanflang war das wort. Sprechgedichte‘<sup>10</sup> veröffentlicht.

Das Gedicht besteht aus zwei Teilen: dem eigentlichen Gedicht, das 183 Fahnen „als Symbole für eine Symbollosigkeit“ (vgl. Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, II, Blatt 35) aufzählt und eine anschließende *anmerkung*, in der der Entstehungszeitraum und die Umstände des ersten öffentlichen Vortrags beschrieben werden.

#### **6.2.1. Das Konvolut 183 *fahnen für rottweil***

Das Konvolut 183 *fahnen für rottweil* befindet sich im Ernst Jandl-Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>11</sup>. Das Gedicht 183 *fahnen für rottweil* wurde im Gedichtband *die bearbeitung der mütze* veröffentlicht (Jandl PW 7, 111-116). Das Konvolut umfasst 108 Blätter, die in vier Unterordnern zusammengefasst sind. Es bietet umfangreiches Material, um die angewendeten Arbeitsweisen und Prozesse zu untersuchen. Die erhaltenen Blätter sind hauptsächlich auf der Maschine verfasste Texte, die oft durch mit Kugelschreiber oder Bleistift geschriebene Vermerke ergänzt wurden. Handschriftliches ist seltener zu finden. Es handelt sich meist um A4 Blätter, aber auch kleinere Formate oder zugeschnittene Blätter finden sich darin. Das Gedicht und der Schreibprozess werden in der Werkkategorie Sprechgedichte untersucht. Die Untersuchung bezieht sich auf die Ordnung der Blätter im Archiv.

#### **6.2.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut 183 *fahnen für rottweil***

Verschiedene Arbeitsweisen lassen sich im Schreibprozess des Sprechgedichts 183 *fahnen für rottweil* erkennen. Obwohl sich auf den ersten Blick ein einheitliches Bild zeigt, kann man nicht von einem linear fortschreitenden Prozess sprechen. Es zeigen sich verschiedene

---

<sup>10</sup> ernst jandl liest him hanflang war das wort. sprechgedichte. Der Audio Verlag GmbH, 2008

<sup>11</sup> Ernst Jandl: Konvolut 183 *fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Vorgehensweisen, die sich zirkulär um das Element ‚*eine fahne.....*‘ drehen. Der Autor dürfte sich schon sehr früh im Arbeitsprozess für das Kernelement ‚*eine fahne....*‘ entschieden haben. Mit diesem Element wurde experimentiert und umfangreiches *tauschmaterial*, das vom Autor auch als solches bezeichnet wird, produziert. Der Arbeitsprozess gliedert sich in Phasen, die nicht hintereinander stehen, sondern als sich überlappende Kreise zu verstehen sind. In ihrer Schnittmenge entsteht das veröffentlichte Gedicht.

Diese Phasen sind eine Durchsicht des eigenen Werks in Bezug auf Fahnen, persönliche und theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema und der Form von Fahnen, das Suchen nach Assoziationen in der bzw. mithilfe der englischen Sprache, Untersuchung der lautlichen Qualität, Auseinandernehmen und Zusammenfügen und die Konzepterstellung in Hinblick auf die praktische Umsetzung.

Bevor sich Jandl dem eigentlichen Verfassen des Gedichtes zuwendet, nimmt er sein bisheriges Werk unter die Lupe, indem er eigene Texte mit dem Element ‚*fahne*‘ sucht (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.2.). Diese Bestandsaufnahme ist für ihn ganz natürlich. Man könne, „wenn man seine eigenen Gedichte zu schreiben begann, nicht so tun, als sei man nicht umringt von Gedichten“ (Jandl PW 11, 117). Im Unterkonvolut III, Blatt 13 notiert er die Titel der Gedichte, in denen das Wort *fahne* vorkommt. Dieser Inventarliste folgt eine tiefergehende Betrachtung:

„Als ich meine Gedichte durchsuchte, um darin Fahnen zu finden, kamen mir plötzlich eine ganze Reihe davon überhaupt wie Fahnen vor. Wenn das nicht bloß deshalb geschah, weil mir das Thema ‚Fahnen‘ im Kopf herumging, dann mochte ich hier, von einer anderen Seite aus, nämlich der der Poesie, die Entdeckung gemacht haben, daß es an Fahnen etwas gab, das, wenn schon nicht Kunst, so doch wie Kunst war.“ (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, III, 21)

Dieser Faszination für Fahnen stellt Jandl aber gleich danach das „Schreckliche“ (ebd.) gegenüber, das Fahnen haben können, besonders dann, wenn eine Fahne in einer Ansammlung die Anzahl anderer Fahnen bei Weitem übertrifft. Um dem Motiv der Fahne weitere Assoziationen zu entlocken, wendet sich Jandl der englischen Sprache zu. Das Englische hat zwei Wörter für

Fahne: flag and colours. Letzteres löst eine Assoziationskette mit Ausdrücken und Redewendungen aus, z.B. *to salute the colours, come off with flying colours, in one's true colours* etc. Da Farben hier für die ganze Flagge bzw. für das, was sie symbolisieren sollen, stehen, stellt sich die Frage, was denn nun das Kernelement und das Entscheidende an einer Fahne ist. Jandl sieht sich durch diese Frage zu einem Prosatext veranlasst, der sich persönlich und theoretisch mit dem Motiv der Fahne beschäftigt. Im Konvolut ist dieser Text enthalten, der verschiedene Vorstufen und Bearbeitungen umfasst (Konvolut *183 fahnen für rottweil*, III, Blätter 15-35). Auf diesen hauptsächlich mit Füllfeder beschriebenen Blättern lässt sich der Entstehungsprozess dieses Prosatextes untersuchen.

Nach der Beschäftigung mit dem eigenen Werk und dem Suchen nach Assoziationsmöglichkeiten im Englischen folgen umfangreiche Entwürfe, die handschriftlich bearbeitet und korrigiert werden. Als letzter Schritt wird der Text mit Durchschlag abgetippt, wobei manche Textstellen herausgenommen sind. Die Eigenzitate werden dabei ausgeschrieben. Dieser relativ umfangreiche Prozess des Prosatextes über Fahnen zeugt von dem Bedürfnis, das bisherige Werk und das persönliche Verhältnis des Autors zu Fahnen auf Anknüpfungs- und Ausgangspunkte für das Gedicht zu untersuchen. Die Theorie, die es laut Jandl immer gibt, wenn auch nicht explizit aufgeschrieben (vgl. Jandl PW 11, 82) bzw. in diesem Fall nicht mit veröffentlicht, macht einen großen Teil des Entstehungsprozesses aus.

Wenige Autoren und Autorinnen haben sich so umfangreich über ihr poetologisches Programm geäußert und ähnlich ausgiebig über Sprache reflektiert. Dieses Reflektieren war für Jandl stets in der literarischen Praxis präsent und in seinen theoretischen Äußerungen ausschlaggebend. Der Autor gibt Einblicke in seine Theorie, weil es „von ihm verlangt wird“ (ebd., 83). So selbstverständlich dieser Anspruch für Jandl ist, so schwierig sei es, klare und richtige Äußerungen zu tätigen. Die Theorie könne „immer nur eine Rekonstruktion sein, eine mehr oder minder falsche“ (ebd., 83). Höchstens eine Annäherung könne erreicht werden. Die Theorie ist allerdings immer in jedem Gedicht voll und ganz enthalten, da das Schreiben eine „Praxis des



Klarmachens und sich Bewußtmachens ist“ und damit „alles an Klarheit und an Bewusstheit Mögliche in sich selbst enthält“ (ebd., 84).

Während des Schreibprozesses sind die Reflexion und die Theorie essentiell. Danach, wenn das Gedicht für den Autor beendet ist, besteht allerdings kein Grund, diese teils verschriftlichte Theorie mit zu veröffentlichen. Dies würde den Leser bzw. die Leserin in der Rezeption stark einschränken. Die dem Autor wahrscheinlich selbst nicht gänzlich bewusste Mehrdeutigkeit, die verschiedenen Interpretations- und Wirkmöglichkeiten wären damit versperrt. In dem veröffentlichten Gedicht *183 fahnen für rottweil* ist all dies implizit vorhanden, was allerdings die Faszination für den Prozess nicht schmälert. Jandls Wege zu dem von der Form her sehr einheitlichen Gedicht sind vielfältig.

Einer dieser Wege ist der Prosatext über Fahnen, in dem sich Jandl dem Verhältnis von Fahnen und Poesie nähert. Das englische Wort colours, das für Fahne steht, macht deutlich, dass die Farben das Material sind, welches durch Verweise und durch das Geben von Bedeutungen zu Fahnen wird. Ähnlich verhält es sich in der Sprache: Hier sind die Buchstaben und Laute jenes Material, das durch Alltag und Gewöhnung eine scheinbar feste Bedeutung erhält. Diese Festsetzung möchte Jandl aufbrechen. Die Sprache soll des Alltagsstaubs entledigt werden und es soll zu einer neuen lustvollen Betrachtung von Sprache kommen. Ohne dieses Wegführen von bereits Bekanntem kann es keine Poesie geben, erst genau dort beginnt sie: „Das Material ist dasselbe, aber die Gewöhnung daran muß aufhören, (...) wo Poesie beginnen soll“ (Jandl PW 11, 153).

Genauso wie die Sprache ihrer Symbole entledigt wird, soll nun mit den Fahnen verfahren werden. Fahnen, die nicht durch ihr Material, d.i. ihr Aussehen bzw. ihre Farben, wirken, werden erst durch ihre Verwendung politisch. Das darin enthaltene Potential zur Hetze muss Jandl durch seine Biographie bewusst und zuwider gewesen sein. Er spricht in dem Text einerseits von der Faszination und der „Magie“ (Konvolut *183 fahnen für rottweil*, III, Blatt 23), gleichzeitig aber auch vom Schrecken, der von Fahnen ausgehen kann. Diese Gewöhnung, dass bestimmte Farben in einer bestimmten Zusammensetzung nicht mehr der ausgrenzenden Funktion des

Politischen entledigt werden können, ist der Gewöhnung an Sprache ähnlich. Sie ist so selbstverständlich geworden, dass die Verantwortung nicht denen zugeschrieben wird, die die Fahnen hissen bzw. Sprache auf diese Art verwenden, „sondern [dass] die Fahnen [selbst] schuld [sind], wenn es immer wieder ins Politische geht, sobald von ihnen die Rede ist“ (ebd). Auch Sprache kann Gutes wie Böses bewirken und ausdrücken, Missstände erzeugen, sie aber auch aufzeigen und bekämpfen.

Die Fahnen ihrer Symbolhaftigkeit zu berauben, ist für Jandl somit genauso Poesie, wie die Sprache ihrer Verweisfunktionen zu entledigen. In dieser theoretischen Annäherung im Konvolut findet er die Form für das Gedicht. Fahnen sind von ihrer Form her alle gleich: ein farbiger Stoff in Form eines Rechtecks. Diese Gleichförmigkeit wird im Kernelement des Gedichts fortgeführt: Das Gedicht entsteht aus 183 Mal *eine fahne*.... Diese Fahnen sind anders als gewöhnliche und machen gänzlich Fahnenuntypisches: Sie sind *aus himmel*, sie *reparieren kaputte fahnen* und sie werden *verrückt* usw.

Das Material, das Jandl genau katalogisiert, immer wieder durchsieht und neu arrangiert, enthält auch biographische Andeutungen. Die Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg haben Jandls Schreiben beeinflusst. Im Bewusstsein, dass „das neue, das wahrhaft humane Zeitalter (...) nicht angebrochen“ war, begann der junge Autor nach dem Krieg „nicht im Jubel“ (Jandl PW 11, 257) zu schreiben. Es liegt nahe, dass Fahnen als Mittel zu Hetze und Ausgrenzung negative Assoziationen bei ihm weckten. Diese Auseinandersetzung mit Fahnen auf der persönlichen Ebene ergänzt die theoretischen Ausführungen, die sich im Konvolut finden lassen. *eine fahne die zu jung ist um das alles zu begreifen* (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, III, Blatt 53) scheint einen biographischen Bezug zu haben. Dass jemand, der zu Kriegsbeginn 13 Jahre alt war, alles verstehen konnte, ist zu bezweifeln. Die allgegenwärtige Hakenkreuzfahne musste gerade für junge Menschen, deren institutionelle Erziehung von nationalsozialistischer Ideologie durchtränkt war, viele Emotionen, teils positive, teils negative, hervorrufen. Die vielfältigen Zuschreibungen und die Ambivalenz müssen für den Blick des Erwachsenen herausfordernd und schmerzhaft sein. All dies ist in *eine fahne die zu jung ist um das alles zu begreifen* enthalten. Die Gefahr, die von Fahnen bzw. ihrer

Verwendung ausgeht, kann leicht übersehen werden. Fahnen sind immer da, wodurch man für ihre Projektionen und Funktionalisierungen unsensibel wird. Auf diese Gefahr, die für die Gegenwart und Zukunft gilt, weist Jandl mit *eine fahne die man mehr abtut als sieht* (ebd.) hin.

Diese Interpretation bezieht sich auf Jandls Biographie und seine antifaschistische Grundhaltung. Die gedeuteten *fahnen* sind im Konvolut enthalten und damit Teil des Arbeitsprozesses. Sie zeigen, dass der Autor nicht sofort von seinen eigenen Erfahrungen und seiner Lebensrealität abstrahieren kann. Auf die Wichtigkeit der „außerpoetischen Realität“ (Jandl PW 11, 236) für das Schreiben hat Jandl ohne Einschränkung hingewiesen. Sein poetologisches Programm macht es allerdings notwendig, all diese Bezüge zur Biographie soweit als möglich zurückzudrängen. Jandl ist sich dieses Prozesses bewusst und referiert in seiner Vorlesung *Szenen aus dem wirklichen Leben* über dieses „entscheidende Abrücken von der außerpoetischen Wirklichkeit“ (ebd., 238).

Warum ist diese Technik für den Schreibprozess so essentiell? Die Versuchung, ein Werk allzu nahe am Leben des Künstlers bzw. der Künstlerin zu interpretieren, kann dazu verleiten, scheinbar Unbezweifelbares zu sagen und weniger Bequemes zu verschweigen. Weiters würde die Vieldeutigkeit eines Werks extrem beschnitten werden. Gerade in der Abstraktion, d.i. in einer weiter als auf ein Menschenleben gefassten Bedeutung, liegt für Jandl die Aussagekraft eines Gedichts. Das Weglassen der biographischen Bezüge macht ein Gedicht erst zu einem Gedicht mit Aussagekraft, denn „die Aussparung des Gesagten ist ein Hinweis auf dessen eminente Wichtigkeit“ (ebd., 242). Dementsprechend ist von den beiden oben genannten *fahnen*, die eine allzu enge Verbindung von Interpretation und Biographie herausfordern, keine im publizierten Gedicht vorhanden.

Ein Großteil des Arbeitsprozesses macht die Suche nach Fahnen, das Aussortieren von unpassenden Fahnen und das Neuarrangieren aus. So werden z.B. *eine fahne die nur einmal rasch hinausmuß*, *eine fahne zum lieben*, *eine fahne aus bananen* und *eine fahne auf dem kleiderbügel* (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, II, Blatt 11) mit Bleistift geschwärzt, sodass sie kaum lesbar sind. Sie sind nicht im veröffentlichten Gedicht enthalten. Das Ziel scheint zu

sein, möglichst viele Fahnen als Material zu finden und zu katalogisieren. Jandl zählt meistens die auf einem Blatt vorhandenen Fahnen und vermerkt die Anzahl links unten. Mit diesen Zahlen verfährt er wie ein Buchhalter, indem er sie an anderer Stelle fein säuberlich addiert (Konvolut *183 fahnen für rottweil*, IV, 8).

Es stellt sich die Frage, warum es sich genau um *183 fahnen* handelt. Darauf lässt sich im Konvolut keine Antwort finden. Im Konvolut sind viel mehr *fahnen* vorhanden. Es gibt Blätter, die die Überschrift *tauschmaterial* (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.2.) und *tauschmaterial 2* (ebd., IV, 8-9) tragen und davon zeugen, dass es sich nicht um diese Anzahl handelt, weil dem Autor zufällig 183 eingefallen sind. In den Konzepten 1 und 2 sind es dann 197 *fahnen für rottweil* (ebd., 11-27). Das Abzählen des Materials lässt auf eine Bestandsaufnahme des Materials schließen, die für Jandls Arbeitsprozess typisch ist. Dass diese unabschließbar ist, da es eine unendliche Anzahl von Kombinationen und Möglichkeiten gibt, machen die klaren Rechnungen nur umso deutlicher. Der Autor kann kein Ende finden, weshalb Listen und Additionen immer wieder von der Unabschließbarkeit zeugen.

Eine vorherrschende Technik in diesem Prozess, die Jandl auf dieses gefundene Material anwendet, ist die der Wiederholung (vgl. Jandl PW 11, 155). Sie mache ein Gedicht als konstitutives Element interessant, weil die bereits am Wortmaterial durchgeführte Verfremdung dadurch gesteigert werden kann und in einem besonderen Maße, wenn kaum von einander abweichenden Varianten wiederholt werden.

Mit dem Suchen und Finden des Materials geht bereits das Ausprobieren und das Aufeinander Beziehen einher. Jandl schwärzt, überschreibt und korrigiert mit Bleistift, Kugelschreiber oder rotem Stift. Das Probieren gestaltet er aber auch mit einer weiteren Methode. Er schneidet aus, klebt und überklebt die Fahnen. Einzelne Gedichtzeilen werden ausgeschnitten und an anderer Stelle fein säuberlich wieder eingefügt. Das Experimentieren verläuft gegenständlich und lässt sich nicht vom linearen links nach rechts Schreiben und den Grenzen eines Blattes beschränken.

Das Suchen nach der passenden Kombination der *fahnen* wird ergänzt durch das Abtasten ihrer lautlichen Qualität. Das Sprechgedicht *183*

*fahnen für rottweil* enthält auch Elemente eines Lautgedichts. Das Zerlegen von Wörtern in Lautbausteine und assoziationsartige Lautfolgen bildet weitere Strukturierungsmethoden des Materials. Das Lautliche wird herangezogen, um mehr Material zu finden. Ein Blatt des Unterkonvoluts ‚Diverses Material‘ enthält *fahnen*, bei denen der Vokal *i* das zusammenhängende Element bildet. Darauf stehen die *fahnen* in der üblichen Zeilenaufteilung: *eine fischfahne / eine tischfahne / eine mischfahne / eine milchfahne* (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, IV, Blatt 4).

Jandl setzt einen weiteren Schritt, um die lautliche Qualität als Strukturierungselement anzuwenden. Er beschreibt ein Blatt ausschließlich mit Fahnen als Lautstudien (ebd., III, Blatt 48), z.B. *eine fahne aus einem einzigen langgezogenen (vokal) aaaaaaaaa / eine fahne die das gleiche will iiiiii / (...) / eine fahne die sich selber hisst: sssssssssss* usw. Letztere ist ein typischer Fall von Ernst Jandls Lautexperimenten, die nicht gänzlich ohne Inhalt bzw. Assoziationsangeboten auskommen möchten. Das sssssssssss, das natürlich sofort an das wirkliche Hissen der Fahne erinnert, hat etwas von einer Pointe. Die wirkliche Abschlusspointe liefert Jandl allerdings mit der letzten Fahne auf dem Blatt: *eine fahne die sich wie ernst jandl aufführt* (ebd.). Darin lässt sich ein ironischer Selbstbezug auf jene Lautgedichte erkennen, für die der Autor damals bereits bekannt war. Diese Pointe passt gut in das Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, denn es zeigt im Gesamten eine intensive Auseinandersetzung des Autors mit seinem eigenen Werk. Im Schreibprozess ist der Bezug zum eigenen Werk immer gegenwärtig. Dieser Selbstbezug zeigt sich auch in der Wiederholung von gleichen oder ähnlichen Verfahren.

Am Ende des Konvoluts befinden sich zwei Konzepte, die sich auf die öffentliche Premiere des Gedichts beziehen. Ernst Jandls Gedicht wurde vom Forum Rottweil in Auftrag gegeben. Es sollte zur Eröffnung des Kunstprojekts Künstler machen Fahnen für Rottweil vorgelesen werden. Dem Autor war diese Gebundenheit an einen realen Anlass und Ort wohl sehr wichtig. Dafür spricht, dass er zwei Taxirechnungen aufgehoben hat, die seine Reise in das baden-württembergische Rottweil dokumentieren. Die Anmerkung, die dem publizierten Gedicht hinten gestellt ist, verweist auf die Umstände seiner Entstehung und auf seinen ersten öffentlich gesprochenen ‚Auftritt‘. Wie

eng das Sprechgedicht an dieses Sprechen und Gehörtwerden gebunden ist, zeigt schon der Untertitel des ersten Konzepts: *eine fahne für jeden* (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, IV, Blatt 11). Weiters sind auf diesem Blatt die Namen der beiden Sprecher William Turnbull und Michel Seuphor und der Ort Hotel Johanniterbad am Stadtgraben vermerkt. Was sind nun die Bearbeitungen, die Jandl für diesen Anlass vorgenommen hat?

Die beiden Konzepte sind hauptsächlich maschinengetippt und folgen der bereits bekannten Form der Aneinanderreihung von *fahnen*. Dieser Text wird durch handschriftliche Anmerkungen und Zeichen an der Seite, mit durchgestrichenen und hinzugefügten *fahnen* ergänzt. Das Gedicht ist in Absätze bzw. Gruppen von Fahnen gegliedert, die möglicherweise gemeinsam mit den hinzugefügten Klammern am linken Rand die Sprechrollen aufteilen. Allerdings verschwindet diese Einteilung im zweiten Konzept.

Bekannt akkurat hakt Jandl vor allem im zweiten Konzept fast jede *fahne* ab, die im Gedicht vorkommt. Er scheint noch einmal eine sehr genaue Prüfung jeder einzelnen Gedichtzeile vorgenommen zu haben. Dafür spricht auch das genaue Abzählen der *fahnen* pro Seite. Manche werden verbessert oder Alternativen dazugeschrieben, z.B. wird die Zeile *eine fahne aus luft* durch ein handgeschriebenes *duft* (ebd.), die Zeile *eine fahne die bellt* durch *miaut* (ebd.) ergänzt. Manche Änderungen werden in das publizierte Gedicht übernommen, so wird aus *eine fahne aus rillen eine fahne aus schallplattenrillen* und die englisch sprechende *fahne* erhält das Attribut *not all that funny* (ebd., Blatt 14).

Das Ende des Gedichts zu finden, scheint Jandl schwer gefallen zu sein. In beiden Konzepten wird dieser Teil, der die Hörenden ganz unmittelbar miteinbezieht und anruft, bearbeitet und umarrangiert. In beiden Konzepten wird die Deklamation durch die Aufforderung, dass sich *rottweil beeilen* soll, ergänzt.

*rottweil, rottweil /  
beeile dich, beeile /  
der tag kennt keine weile /  
der tag ist kein roman /  
der tag ist keine story /  
[der tag] hält nicht an /  
der tag ist gesterns morning /*

*der tag ist heutes heut /  
und morring vorbei* (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, IV, Blatt 20)

Untermauert wird der Aufruf durch die Betonung der Kürze und Vergänglichkeit des Tages. Der wiederholte Zeilenanfang *der tag...* erinnert an das Grundelement *eine fahne...* und gewährleistet die Kontinuität oder Eintönigkeit, die das Sprechgedicht auszeichnet. Gerade für die Kategorie Sprechgedicht ist ein sermonartiger Vortrag das beste Mittel, um die gewünschte Wirkung zu erzielen. Dass aus morgen *morrning* wird<sup>12</sup> und dass die in der Standardsprache unzulässige Genitivendung von heute und gestern verwendet wird, kann als Ausdruck der Ungewissheit der Zukunft und der speziellen ort- und zeitgebundenen Rezitation gelesen werden.

Auch in diesem Gedicht macht die Auseinandersetzung mit der Form einen großen Teil des Arbeitsprozesses aus. Die Form *eine fahne...* scheint Jandl aus dem Bild von realen Fahnen herausgefiltert und Parallelen zu seinem poetologischen Programm gezogen zu haben. Der politische Inhalt von Fahnen wird gestrichen und die Form wird selbst zum Thema. Fahnen werden so zu „Symbole[n] für eine Symbollosigkeit“ (Konvolut 183 *fahnen für rottweil*, III, Blatt 35). Diese Interpretation liefert Jandl selbst in den erhaltenen Materialien. Sie stellt einen wichtigen Schritt im Arbeitsprozess dar, der die Rezeption des Gedichts 183 *fahnen für rottweil* um eine wichtige Dimension erweitert.

Das Konvolut 183 *fahnen für rottweil* ist sehr ergiebig und bietet einen guten Einblick in die Arbeitsweise des Autors. Unterschiedlichste Methoden zeigen sich, was den Betrachter bei einem solch eintönigen und scheinbar einfachen Gedicht auf den ersten Blick erstaunen könnte. Für Jandl allerdings ist gerade diese Simplizität das Desiderat. Dieses Herausschälen der Einfachheit ist für Jandl ein langwieriger Prozess. Der Anspruch darauf bezieht sich auf

---

<sup>12</sup> Diese Veränderung wird im zweiten Konzept allerdings wieder zurückgenommen. (vgl. ebd., 27)

„eine Art von Einfachheit, die nur aufgrund eines bestimmten Erkennens und Könnens erreichbar ist, welche beide, dieses Erkennen und Können, nicht ein einmal angeeigneter Besitz, sondern ununterbrochen neu zu erarbeiten sind, ein aktiver Strang, der die gesamte künstlerische Tätigkeit durchzieht.“ (Jandl PW 11, 117)

Im Konvolut 183 *fahnen für rottweil* und auch in anderen untersuchten Konvoluten, z.B. im Konvolut *ein gleiches ÜBE!* und im Konvolut *die bearbeitung der mütze*, ist, diesem Anspruche zu genügen, ein bestimmendes Motiv im Arbeitsprozess. Die Methoden auf dem Weg zu dieser angestrebten kunstvollen Simplizität sind im Konvolut zum Sprechgedicht die Suche nach ‚Fahnenmaterial‘ im eigenen Werk, persönliche und theoretische Auseinandersetzung mit dem Thema und der Form von Fahnen, Assoziationen Finden in der bzw. mithilfe der englischen Sprache, Untersuchung der lautlichen Qualität, Auseinandernehmen und Zusammenfügen und die Konzepterstellung in Hinblick auf die praktische Umsetzung. Natürlich stellen sich bei dieser Aufzählung sofort Vermutungen über die Chronologie der Vorgehensweise ein. Bei genauerer Durchsicht des Materials zeigt sich aber, dass diese Aufzählung von analysierten, d.h. im Nachhinein herausgelösten und systematisierten, Schritten der Arbeitsweise des Autors nicht gerecht wird. Es lässt sich vielmehr ein Prozess erkennen, in dem all diese Methoden ineinander verzahnt sind, sich wiederholen, neu ansetzen und sich aufeinander beziehen.

### **6.3. Das Gedicht in heruntergekommener Sprache *die bearbeitung der mütze***

Die Vielfalt, in der Ernst Jandls Gedichte erscheinen, ist erstaunlich. Im gesamten Werk des Autors, der in der öffentlichen Wahrnehmung immer noch häufig auf die Konkrete Poesie und Lautgedichte wie *schtzngrmm* (Jandl PW 2, 47) verkürzt präsent ist, lässt sich der Anspruch auf Neues ausmachen. Andere und neuartige Gedichte zu schreiben: dieser Zielsetzung folgte Jandl. Sich zu wiederholen, wäre ihm ein Gräuel gewesen.

Der 14 Gedichte umfassende Gedichtzyklus *tagenglas* (Jandl PW 7, 125-139), der im Gedichtband *die bearbeitung der mütze* erschien, markiert



im Werk Jandls eine neue Art, mit Sprache zu verfahren. Die heruntergekommene Sprache, zu der sich Jandl auch theoretisch ausführlich geäußert hat, versucht, wie alle anderen Verfahrensweisen, die existentiellen Fragen von Poesie und Wirklichkeit zu stellen und sich an ihre Antworten anzunähern. Eine Sprache, die sich zu anerkannten und fixierten Regeln bewusst auf Distanz hält, ist ein geeignetes Werkzeug, um Sprachbewusstsein zu schärfen. Der Konflikt zwischen Sprache als allgemeines Kommunikationsmittel und subjektivem Ausdruck hat Jandl auch schon vor der Verwendung der heruntergekommenen Sprache beschäftigt. Das Gedicht *fortschreitende räude* (Jandl PW 4, 111) zeigte schon die Richtung auf, die in den 1970ern mit der heruntergekommenen Sprache auf die Spitze getrieben wird (vgl. Kühn 2000, 38). Die Entdeckung dieses Verfahrens ist also, betrachtet man das gesamte Werk, sowohl in der Methode als auch in den enthaltenen poetischen Fragen kein radikaler Bruch.

Sprache als Störung und Gestörtes ist hier Impetus und selbst zum Gegenstand der Dichtung geworden. Das Weglassen der Interpunktion und die konsequente Kleinschreibung sind in den Gedichten nichts Neues. Welche anderen Merkmale und Verfahren zeichnen die heruntergekommene Sprache der 1970er Jahre aus? Ernst Jandl wollte eine Sprache schaffen, die „bewußt unter das Niveau unserer Alltagssprache gedrückt“ (Jandl PW 11, 225) wird. Infinitivformen statt finiter Verben, unzulässige Plural- und Genitivformen, die Häufung der Endung –en, die Missachtung der Syntax und das Verschwinden des Subjekts machen den Verlust der Darstellung und Mitteilung von Wirklichkeit durch Sprache deutlich. Statt Sprache als Mittel wird die Sprache zu einer eigenständigen Realität. Die Sprache „gehört allen“ (Jandl PW 11, 228) und ist doch auf die Verwendung durch den Einzelnen angewiesen. In dieser Diskrepanz von Allgemeingültigkeit und Einzelfall zeigt sich nicht nur die Aufhebung der Verbindung zwischen Signifikat und Signifikanten, sondern eine noch dramatischere Auflösung: „die durch Sprache nicht zu überbrückende, womöglich gar durchs Wort erzeugte und bekräftigte Fremdheit zwischen Ich und Du“ (Schmitz-Emans 1997, 158). Jandl versucht diese angsteinflößende Erkenntnis mithilfe der heruntergekommenen Sprache zu zeigen.

Die Durchbrechung von Sprachnormen geschieht kunstvoll, womit der oft gezogene Vergleich zum sogenannten ‚Gastarbeiterdeutsch‘ wenig zutreffend ist. Eine verkürzte sozialkritische Interpretation, die auf dieser Gleichsetzung beruht, würde der Bedeutung, die die heruntergekommene Sprache in Ernst Jandls Werk einnimmt, nicht gerecht werden. Weitere nicht zum Kern der Bedeutung vordringende Interpretationen sind psychologisierende oder sich auf den Inhalt beschränkende. Neben diesen Elementen ist das Entscheidende das Aufzeigen von Sprache als Wirklichkeit mit all ihren „Grenz- und Schwellenzustände[n], Zustände[n] der Angst, der Flüchtigkeit und Unsicherheit“ (Hammerschmid / Neundlinger 2008, 21), die den Sprechenden trotz oder gerade wegen aller fixierten Sprachregeln völlig auf sich alleine gestellt zurücklassen.

Die Verwendung von Sprache, die ihre Selbstverständlichkeit als Ausdrucksmittel von Erfahrungen, Erinnerungen und Gedanken verloren hat, steht im Mittelpunkt des Gedichtbands *die bearbeitung der mütze*. In diesem Sinne ist auch das Motto zu verstehen, das Ernst Jandl vorangestellt hat: „kann der kopf nicht weiter bearbeitet werden, dann immer noch die mütze.“ „Kein sehr optimistisches Motto“, wie Ernst Jandl an anderer Stelle im Konvolut zugibt, „aber es paßt auf unser Leben“ (Konvolut *die bearbeitung der mütze*, II, 1). Die außerpoetische Wirklichkeit als Ausgangs- und Bezugspunkt zur Dichtung wurde von Jandl immer anerkannt. Das Motiv, dass sich Vorstellungsinhalte zwanghaft festsetzen und nicht mehr bearbeitet oder verdrängt werden können, ist in Jandls Werk auch an anderer Stelle präsent. Bekanntestes Beispiel und sicherlich auch eines der eindringlichsten ist Jandls *franz hochedlinger-gasse* (Jandl PW 7, 126).

Bei allen Regelwidrigkeiten, die in dieser Kunstsprache getätigt werden, darf nicht vergessen werden, dass die Rückbindung an die Standardsprache immer präsent ist. Diese Verwandtschaft besteht auch zur alltäglichen Wirklichkeit. In beiden Beziehungen ist aber eine große Skepsis enthalten, die das Experiment der heruntergekommenen Sprache so brisant macht. Die Möglichkeit, „in sprachliche Zwischenräume vorzudringen, die die glatte Fassade wohlgeformter Syntax nicht bietet“ (Vogt 2000, 69) schärft den Blick auf die Abgründe, die in der Sprache lauern. Alltägliche Praxis und

Abgrund, Faszination und Ekel, Kunst und Zerstörung sind die Gegensatzpaare, in denen die heruntergekommene Sprache ihre Wirkung entfaltet.

### **6.3.1. Das Konvolut *die bearbeitung der mütze***

Das Konvolut *die bearbeitung der mütze* befindet sich im Ernst Jandl Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>13</sup>. Das Gedicht *die bearbeitung der mütze* wurde im gleichnamigen 162 Gedichte umfassenden Gedichtband erstmals 1978 veröffentlicht (Jandl PW 7, 189). Das Konvolut zum Gedichtband ist sehr umfangreich. Die erhaltenen Materialien zum Gedicht *die bearbeitung der mütze* fallen im Vergleich zu anderen gering aus. Das Konvolut umfasst neun Blätter, von denen sieben mit Maschine und den typischen handschriftlichen Bearbeitungen beschrieben sind. Zwei Blätter sind kleine karierte Zettel, die mit Kugelschreiber beschrieben sind. Im Konvolut befinden sich auch zwei Blätter, die eine sich nicht vom publizierten Gedicht unterscheidende Reinschrift enthalten. Zwei davon sind auf den 6.10.1977 datiert. Auch die Version, die publiziert wurde, ist mit demselben Datum versehen. Die Untersuchung folgt der Ordnung, die im Archiv vorgefunden wurde. Das Gedicht wird in der Werkkategorie der Gedichte in heruntergekommener Sprache untersucht.

### **6.3.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut *die bearbeitung der mütze***

Im Konvolut *die bearbeitung der mütze* kann man unterschiedliche Bearbeitungsstufen und -methoden erkennen. Das Material reicht über sehr ähnliche bis hin zu ganz anders strukturierten Gedichten, die immer in Bezug zueinander stehen. Der Zusammenhang zwischen den Blättern ist ein sehr deutlicher, sie lassen sich ohne Schwierigkeiten zu *die bearbeitung der mütze* zuordnen. Allerdings lässt sich eine Chronologie aus dem Material heraus nicht einfach herstellen. Schon alleine aus diesem Grund ist der Begriff der Vorstufe problematisch. Die Techniken, die Jandl anwendet, sind für ihn typische und

---

<sup>13</sup> Ernst Jandl: Konvolut *die bearbeitung der mütze*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

keine besonderen für die Gedichte in heruntergekommener Sprache. Es lässt sich ein System von Methoden erkennen, die auch bei anderen Arten von Gedichten auftreten. Ernst Jandl, dessen Gedichte in der jahrzehntelangen schriftstellerischen Aktivität nichts an Radikalität verloren haben, äußerte sich häufig über die theoretischen Grundlagen seiner Poesie und seine Arbeitsweise, die eng mit dem Anspruch, der allgegenwärtigen Gewöhnung an Sprache (vgl. Jandl PW 11, 163) entgegenzuwirken, verknüpft sind. Zwei Techniken, die Jandl beschreibt sind „Wiederholung“ (ebd., 162) und „Fortlassung“ (ebd., 161). Letztere betrifft sowohl die inhaltliche als auch die sprachliche Ebene. Beide Techniken kommen im Schreibprozess zu *die bearbeitung der mütze* zur Anwendung.

Die Wiederholung mache ein Gedicht als konstitutives Element interessant, weil die bereits am Wortmaterial durchgeführte Verfremdung dadurch gesteigert werden kann und in einem besonderen Maße, wenn die kaum von einander abweichenden Varianten wiederholt werden. Diese Technik findet auch im vorliegenden Konvolut Anwendung, in jedem weiteren Arbeitsschritt in einem höheren Ausmaß. Vergleicht man die erhaltenen verschriftlichten Arbeitsschritte mit dem letztlich veröffentlichten Gedicht, zeigt sich, dass in der freigegebenen Fassung die Wiederholung von bereits verfremdetem Wortmaterial wie *kapp* auf die Spitze getrieben wird. Dieses ‚Wort‘ scheint das gesamte Gedicht zu bestimmen und die Enge und die Verknapptheit lautmalerisch auszudrücken.

Die Anwendung dieser beiden Techniken lässt sich bei den Arbeitsschritten zum Gedicht klar erkennen. Auffallend ist, dass Jandl sie selbst beschreibt. Die Frage, ob er diese Techniken bewusst eingesetzt oder erst in der Nachschau erkannt hat, lässt sich aufgrund des untersuchten Materials nicht beantworten. Für Jandl ist die Theorie zeitlich der Praxis weder vor- noch nachgereiht. Statt einer Chronologie gibt es zwischen Theorie und Praxis eine Rückkoppelungsschleife der gegenseitigen Beeinflussung. So sei einerseits die nachfolgende Reflexion auf das Machen notwendig und unvermeidbar, andererseits aber sei das „Machen, also seine [die literarische] Praxis, eine Praxis des Klarmachens und sich Bewußtmachens“ (Jandl PW 11, 84).

Allererstes Kriterium, das Jandl an ein Gedicht stellt, ist, dass es „interessant“ (vgl. ebd., 149f) sei. Diese vordergründig triviale Anforderung erweist sich für das Schaffen und die Rezeption eines Jandl-Gedichts als äußerst wichtig. Diesem Anspruch folgen die hier angewandten Techniken. Die Sprache soll des Alltagsstaubs entledigt werden und das Gedicht soll zu einer neuen lustvollen Betrachtung von Sprache führen. Ohne dieses Wegführen von bereits Bekanntem kann es keine Poesie geben, erst genau dort beginnt sie: „Jedes Beginnen, jedes Anfangen, kann nur dort geschehen, wo wir uns an etwas nicht vollständig gewöhnt haben“ (Jandl PW 11, 163). Dies erreicht der Autor, indem er von der alltäglichen Sprache ausgeht und diese in einem Prozess des fehler- und schadhaft Machens immer weiter verfremdet bis nur mehr ein Lesevorgang möglich ist, der nicht mehr auf dem gewohnten Gebrauch von Sprache mit ihrer Verweisfunktion fußen kann.

Das Motiv der zu engen Mütze, die über den Kopf gestülpt werden soll, durchzieht das gesamte Konvolut. Dieses Motiv ist in allen Stufen des Arbeitsprozesses dominierend, weshalb es nicht schwer fällt, die Blätter dem Gedicht *die bearbeitung der mütze* zuzuordnen. Auf dieses gemeinsame Element werden im Laufe des Schreibprozesses verschiedene Techniken angewandt.

Blatt 2 des Konvoluts zeigt ein fast prosaähnliches Gedicht, in dem das lyrische Ich eine zu enge Mütze in den Müll wirft und sich überlegt, „*ob eine neue mütze ich ersteh, die über meinen / dicken schädel paßt der nichts als ich ist, / und mir nichts als last*“ (Konvolut *die bearbeitung der mütze*, Blatt 2). Dieser Szene, die mit dem endgültigen Wegwerfen der Mütze endet, folgt die Beschreibung eines winterlichen Bilds von Moskau und Leningrad bzw. der Menschen dort. Dieser Eindruck führt zu einer Innensicht des lyrischen Ichs, das sich nach Händen sehnt, „*die ich halten kann, / ehe meine völlig verdorrt sind*“ (ebd.). Dieses von Außen nach Innen Gehen ist ein Aufbau, der eine lange Tradition in der Lyrik hat. Diese „symbolische Struktur“ (Andreotti 2009, 321) kommt Lese- und Interpretationsgewohnheiten entgegen und trägt so wenig zum von Jandl viel geforderten Entstauben von Sprache und Poesie bei. Somit ist es nicht erstaunlich, dass sich Jandl dieser Struktur entledigt. Von nun an konzentriert sich Jandl auf den ersten Teil des Gedichts, auf das Motiv der

zu engen Mütze, die sich nicht über den Kopf ziehen lässt. Bevor es Jandl herausgeschält hat, entfernt er noch ein anderes Element.

Bei dieser Arbeitsstufe des Gedichts, die erzählerische Züge trägt, sind die Worte *moskau*, *leningrad* und *newa* (Konvolut *die bearbeitung der mütze*, Blatt 2) enthalten (vgl. Faksimile, Kap.9.1.3.). Dieses konkrete Nennen von Orten kommt in den anderen Stufen nicht mehr vor, wodurch eine Rückbindung an reale Begebenheiten oder die Biographie des Autors nicht mehr möglich ist. Der Schluss liegt nicht fern, dass Jandl hierbei von einer Moskaureise inspiriert gewesen ist (vgl. Jandl PW 11, 228). Seinem Anspruch folgend, die Poesie von jeglicher Verweisfunktion zu befreien, werden diese Hinweise auf reale Vorkommnisse aus dem Gedicht getilgt. In keiner weiteren Arbeitsstufe ist davon mehr etwas zu finden. Das Gedicht wird systematisch von allen biographischen Schlacken befreit, damit kein direkter Bezug zum Autor und seiner Inspiration gezogen werden kann. Die Technik des Fortlassens, die Jandl an anderer Stelle auf alles Sprachliche anwendet, bezieht sich hier auf allzu deutliche Verweise auf die Realität, die hinter der Dichtung steht.

Allerdings ergibt sich mit diesem Blatt, auf dem sich anscheinend Bezüge zu Jandls Moskaureise finden, ein erhebliches Problem. Das Gedicht *die bearbeitung der mütze* ist im Gedichtband auf den 6.10.1977 datiert. Die assoziierte Reise fand nach Jandls eigenen Äußerungen jedoch erst im Mai 1978 statt (Jandl PW 11, 228), was bedeutet, dass die Reise, wenn keine irrtümliche Datierung vonseiten des Autors vorliegt, nach dem Entstehungsprozess getätigt wurde und somit als Inspirationsquelle ausscheidet. Damit wäre auch das Entfernen von biographischen Bezügen als Teil des Arbeitsprozesses nur bedingt richtig. Da sich das Blatt durch den Titel und die darin enthaltenen Motive ganz eindeutig zum Gedicht *die bearbeitung der mütze* zuordnen lässt, ist eine falsche Einordnung im Archiv auszuschließen. Es ergeben sich zwei Alternativen, wie mit diesem ‚Rätsel‘ verfahren werden kann. Entweder hat Jandl auf die Reise vorgegriffen oder er ist nach der Publikation auf das Motiv der zu engen Mütze zurückgekommen. Dass dies ein Motiv war, dass Jandl länger und stark beschäftigte, immerhin ist

es sogar in Titel und Motto des Gedichtbands enthalten, könnte für Letzteres sprechen.

Jandl wehrt sich allerdings gegen das Suchen eines Geheimnisses oder eines Schlüssels, den es zwischen den Zeilen eines Gedichts mit nur möglichst vieler Information zu finden gibt, um es vollständig zu verstehen. Alles, was ein Gedicht zu sagen hat, wirkt durch das Gedicht selbst. Ziel des Schreibens sei „das relativ autonome Gedicht“ (Jandl PW 11, 146); relativ deshalb, weil „die überwiegende Zahl (...) [seiner] Gedichte (...) irgendeine Verbindung zu Erlebnissen, Erfahrungen, Beobachtungen und den Erinnerungen daran“ (ebd., 139) hat. Poesie entstehe allerdings erst dann, wenn diese Elemente entfernt werden und somit eine „Emanzipation des Materials der Dichtung, und damit der Dichtung selbst, von der sie umgebenden Welt“ (Jandl PW 11, 146) erreicht wird. Das Ziel, das am Ende dieses langwierigen Prozesses steht, ist „eine andere Art von Kommunikation“ (ebd., 144). Das Motto ‚Sprache als eigenständige Wirklichkeit‘ gilt für alle Jandl-Gedichte, im Besonderen aber für jene in heruntergekommener Sprache.

Die Bearbeitungsstufe *ist die bearbeitung des kopfes nicht mehr drin* auf Blatt 6 des Konvoluts steht in thematischer und sprachlicher Hinsicht in einem Naheverhältnis zu der Bearbeitungsstufe auf Blatt 2 mit ihren klaren Verweisen auf die außerpoetische Wirklichkeit und dem traditionellen Aufbau. Das Gedicht ist mit Maschine geschrieben. Es gibt keine handschriftlichen Anmerkungen oder Korrekturen. *ist die bearbeitung des kopfes nicht mehr drin* ist ein nahezu in Alltagssprache verfasstes Gedicht, das den Regeln der Syntax weitgehend folgt. Es besteht fast zur Gänze aus vollständigen Sätzen. Thematisch stehen Kindheitssehnsucht und Todesangst im Zentrum. Die erste Einheit des Gedichts, d.i. der erste Satz, der sich über die ersten sechs Zeilen erstreckt, hat als Inhalt das bekannte Motiv der zu engen Mütze. Im Kopf befindet sich *der singsang unbequem* (Zeile 6), der in der Kindheit noch relativ problemlos ausgesprochen werden konnte, jetzt aber *ein unerreichbar ziel* (Zeile 11) geworden ist. Dem Blick zurück in die Kindheit folgt die Sicherheit des *grabesgruß, dem ich entgegen muß* (Zeile 14). Das Wort *besitzgefühl* (Zeile 26) beschließt das Gedicht, *obwohl mir nichts gehört* (Zeile 25). Das Gedicht zeigt einen traditionellen Ausdruck der Todesangstthematik. Die Endreime, die im

Gedicht vorkommen, weisen in dieselbe traditionelle Richtung. Von der heruntergekommenen Sprache ist auf dieser Stufe noch nichts zu erkennen. In Hinblick auf das autorisierte Gedicht und die anderen Bearbeitungsstufen zeigt sich, dass Jandl hiervon nur das Motiv der zu engen Mütze weiterverfolgt. Das bedeutet aber nicht, dass es nicht trotzdem im publizierten Gedicht vorhanden ist, wenn auch nicht auf der obersten und am einfachsten zu entschlüsselnden Ebene.

Das Motiv der zu engen Mütze, um das sich das gesamte Konvolut dreht, ist auf Blatt 7 von allem Zusätzlichen, das noch auf Blatt 6 und 2 vorhanden war, befreit. Die Mütze wird hier mit der Identitätsproblematik verbunden. Die Mütze als Identitätsnachweis taugt aber wohl nicht, denn dieser Weg wird nicht weiter verfolgt und taucht nicht mehr auf.

Bereits auf Blatt 3 erkennt man jenen „radikale[n] Neuansatz“ (Fetz 1998, 89), der später die Wirkung des Gedichts ausmachen wird: Die Enge der Mütze wird durch einen „sprachlichen Reduktionsprozeß“ (ebd.) mitgeteilt. Darin besteht jene „andere Art von Kommunikation (...)“, die Art von Übertragung [von Erlebnissen], die nur selten zu erreichen ist“ (Jandl PW 11, 144), die der Autor einfordert, um mit seinen Gedichten neue Wege zu beschreiten.

Die Bearbeitungsstufe auf Blatt 3 des Konvoluts zeigt diesen viel experimentelleren Zugang. Die Reduktion der bisher bekannten Ausdrucksmittel durch Sprache wird erreicht durch Stottern, Wiederholung und Verfremdung von bekannten Worten und lautlichen Elementen, die an das Reißen von Stoff denken lassen. Auf die Spitze getrieben wird die Reduktion, indem in der fünften Zeile, also fast genau im Zentrum des zwölfzeiligen Texts das Wort *APHASIE* (Konvolut *die bearbeitung der mütze*, Blatt 3, Zeile 5) in Großbuchstaben steht. Noch bevor man das Gedicht, ‚wie es sich gehört‘ in der ersten Zeile von links nach rechts zu lesen beginnt, liest man ein Wort, das für eine Sprachstörung steht, bei der sowohl das Sprachverständnis als auch die Sprachproduktion betroffen sein können<sup>14</sup>. Dem Wort Aphasie kommt hierbei die Wirkung zu, die normalerweise der Titel eines Gedichts hat, was beweist, wie wichtig und bewusst das Reduzieren der Sprache für den Autor ist. Die

---

<sup>14</sup> Pschyrembel. Klinisches Wörterbuch. 259. Auflage. Berlin 2001, 102



beiden anderen großgeschriebenen Worte oder Teilworte sind *MÜTZ* (ebd., Zeile 8) und *dick-SCHÄDEL* (ebd., Zeile 10). Mit ihnen ist sowohl das inhaltliche als auch das sprachliche Thema des Gedichts umrissen. Mit diesen beiden Koordinaten verhält es sich wie mit dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit, das in der Sprachstörung Aphasie geschädigt ist. Die Krankheit steht in diesem Gedicht einerseits für die immanent gewordene Sprachskepsis, die jede Sprachverwendung begleitet, andererseits für das poetologische Programm Jandls.

Auf demselben Blatt kann man auch schon erste Spuren der heruntergekommenen Sprache ausmachen. Neben der typischen Kleinschreibung werden alle Substantive fälschlicherweise mit dem Artikel *das* versehen, so heißt es *das kopf*, *das mütz* und *das dick-SCHÄDEL* (ebd.). Die Interpunktion ist auffällig. Oft wird bei Gedichten in heruntergekommener Sprache auf Interpunktion völlig verzichtet. In dieser Arbeitsstufe jedoch treten sehr viele Beistriche, Doppelpunkte und Apostrophe auf. Vor allem die Häufung der Beistriche drückt ein Unvermögen aus, mit der Syntax umzugehen. Statt eine sprachlichen Struktur herzustellen, werden Sätze und Halbsätze ohne Verbindung und Vermittlung aneinandergereiht. Dies verstärkt den Eindruck des Stotterns und Gehetztseins im Sprechen.

Ein weiterer Arbeitsschritt lässt sich in den letzten vier Zeilen auf diesem Blatt erkennen:

*(...) das MÜTZ /  
lassen bearbeiten sich: däään däään däään däään /  
solz du über das dick-SCHÄDEL das zwingen das mütz /  
solz du; aber näää, aber näää, `s gibt `n rittts—c—h, /  
rittsss, risssss (ebd.)*

Die Untersuchung der lautlichen Qualität und das Experimentieren damit sind Methoden, die in vielen Gedichtkonvoluten vorkommen. Mit der Betonung der lautlichen Qualität des Wortes ‚dehnen‘ und mit dem Laut, der an das Reißen von Stoff erinnert, endet diese Bearbeitungsstufe. Die Methode der Lautuntersuchung wird auf den nächsten beiden kleinformatigen Blättern weitergeführt, die den Eindruck des flüchtig Hingekritzeltseins (vgl. Faksimile,

Kap. 9.1.3.) erwecken. Darauf sind kleine, die lautmalerische Wirkung der zum Teil verfremdeten Worte in den Mittelpunkt stellende Studien :

*ich kapp dehn dehn /*  
*kapp auf kopf nehm /*  
*kapp sein eng eng*  
und  
[...]  
*ich kapp nehm /*  
*schwarz kapp /*  
*kapp ich auf kopf nehm /*  
*kapp sein eng eng* (Konvolut *die bearbeitung der mütze*, Blätter 4 und 5)

Die Nähe zum publizierten Gedicht ist offenkundig. Vergleicht man diese Arbeitsschritte mit dem veröffentlichten Gedicht, ist deutlich erkennbar, dass hier bereits das Charakteristische der Endfassung vorhanden ist. Diese lautlichen Spiele mit Sprache und Sprachpartikeln haben in den folgenden Schritten bereits ihren festen, wenn auch noch nicht endgültig fixierten, Platz gefunden. Jandl beschließt, diesen Weg weiter zu gehen und das Partikel *kapp* als Symbol für Enge und Reduktion zu verwenden.

Diese gefundenen Partikel *kapp* und *dehn* werden nun zusätzlich wiederholt, um ihre Wirkung zu verstärken. Blatt 1 steht in großer Nähe zum publizierten Gedicht. Das gesamte Material und auch schon die Form und Struktur des Gedichts sind gefunden. Als einzige Änderung, die Jandl am maschinengeschriebenen Text vornimmt, werden Wiederholungszeichen zur Zeile *ich den kapp dehn dehn* hinzugefügt. Die Zeile *den kapp sein eng eng* wird das Zeichen 4x beigefügt. Mit diesen Änderungen hat der Autor das publizierte Gedicht, das im Konvolut auf Blatt 8 und 9 als Kopie maschinengeschrieben vorhanden ist, erreicht.

Das Konvolut *die bearbeitung der mütze* zeigt verschiedene sich überlappende Bearbeitungsstufen, die sich alle um das gemeinsame Element der zu engen Mütze drehen. Um diesen Kern zu finden, entledigt sich Jandl während des Prozesses verschiedener anderer Elemente. Biographische und andere Verweise auf die außerpoetische Wirklichkeit und eine allzu offensichtliche Innenansicht des lyrischen Ichs werden nicht weiterverfolgt. Der Autor reduziert das Gedicht, sein Thema und den sprachlichen Ausdruck im

Laufe des Prozesses völlig auf die zu enge Mütze, die über den großen Kopf gezwängt werden soll. Auf der sprachlichen Ebene gibt es Gedichtstufen in nahezu Alltagssprache, solche, die die lautliche Qualität des Dehnens und Reißens untersuchen und jene, die schließlich auf die heruntergekommene Sprache konzentriert sind.

Betrachtet man das Konvolut und die Vielzahl von Elementen, die im Laufe des Prozesses entfernt wurden, muss man sich die Frage stellen, ob sie verloren, einfach ausgelöscht oder noch auf einer tieferen Ebene im publizierten Gedicht enthalten und notwendig sind. Jandl würde darauf wahrscheinlich mit Ja antworten. Ein Werk sei erst dann als ein solches zu bezeichnen, wenn es „alles an Klarheit und an Bewußtheit Mögliche in sich selbst enthält“, was allerdings nicht bedeutet, „daß die Klarheit und Bewußtheit des Werkes für jeden anderen ohne weiteres evident ist“ (Jandl PW 11, 84).

Im Konvolut zeigt sich deutlich, dass Jandl mit verschiedenen Techniken experimentiert hat. Wieso erhielt dasjenige Gedicht in heruntergekommener Sprache die Autorisation? Eine ähnliche Frage, warum das Gedicht *i love concrete* (Jandl PW 4, 92) so und nicht anders lauten kann, beantwortet er so: „Es funktioniert eben, behaupte ich, tatsächlich nur auf diese eine Weise (...)“ (Jandl PW 11, 120). Dementsprechend ist während des Schreibprozesses die Entscheidung getroffen worden, dass die heruntergekommene Sprache die einzige Möglichkeit war, dieses Gedicht zu schreiben. Die selbst zerstörte Sprache als passender Ausdruck für Hilf- und Sprachlosigkeit ist einer der Wege, die sich während des Schreibprozesses auftaten. Die heruntergekommene Sprache ist jener, den Jandl am weitesten verfolgte, was aber nichts über die Qualität oder Notwendigkeit der anderen Bearbeitungsstufen aussagt. Versteht man das Schreiben des Gedichts als Prozess, sind Aussagen über einen kausalen oder teleologischen Zusammenhang unzulässig. Das Gedicht umfasst alle Texte und gewährt somit die Möglichkeit, sich damit bewusster und tiefergehender zu beschäftigen.

#### **6.4. Das Gedicht in nahezu Alltagssprache *gegen abend***

Jandl hat sehr unterschiedliche Gedichte geschrieben, die, betrachtet man die Unterschiede und Andersartigkeit in Methode und Form,

kaum in Verbindung zu stehen scheinen. Der Autor selbst hat sich die Frage gestellt, ob sie überhaupt etwas gemeinsam haben „außer der Verfasserschaft“ (Jandl PW 11, 112). Die Gedichte in nahezu Alltagssprache stechen aus dem Werk Jandls hervor, gerade weil sie auf den ersten Blick für Jandl seltsam wenig experimentell erscheinen. Dies ist nur ein Aspekt der relativ einseitigen Rezeption des Dichters.

Das Gedicht *gegen abend* (Jandl PW 9, 96) wurde 1989 im Gedichtband *idyllen* veröffentlicht, der von Jandl im Nachwort als ein „heiteres Buch“ (ebd., 285) bezeichnet wurde. Gedichte in nahezu Alltagssprache machen einen großen Teil darin aus. Gerade durch den ersten Eindruck eines ‚einfachen‘ Gedichts, das wenig experimentell und dadurch möglicherweise schwer Jandl zuordenbar ist, überrascht die Vielfalt, die sich im Arbeitsprozess zeigt.

#### **6.4.1. Das Konvolut zum Gedichtband *idyllen***

Das Konvolut zum Gedichtband *idyllen* befindet sich im Ernst Jandl Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>15</sup>. Das Konvolut befindet sich in der Archivbox *idyllen 1*, in der dritten Mappe. Es umfasst 11 Blätter und unterscheidet sich auf den ersten Blick sehr von den bisher untersuchten Konvoluten. Während in jenen meist mit Maschine beschriebene und mit handschriftlichen Anmerkungen versehene A4 Blätter überwiegen, zeigt sich hier ein ganz anderes Bild. 10 der 11 Blätter sind A4-Format, eines davon ein kleinformatiges aus hellbraunem Papier. Bisher dominierte die Schreibmaschine, jetzt sind die Bearbeitungsstufen ausschließlich handschriftlich verfasst. Alle Blätter sind mit blauer Füllfeder in leicht nach rechts geneigter Schrift zügig beschrieben. Die Blätter 6, 7 und 8 stechen aus diesem einheitlichen Bild hervor, das wenige Anmerkungen oder Korrekturen enthält. Darauf sind Zeichnungen bzw. „gezeichnete Gedichte“ (Jandl PW 11, 124), wobei zwei davon Buchstaben enthalten. Das Konvolut und der darin enthaltene Schreibprozess werden in der Werkkategorie der Gedichte in nahezu Alltagssprache untersucht.

---

<sup>15</sup> Ernst Jandl: Konvolut *gegen abend*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl, Wien, Sign.: ÖLA 139/99.

#### 6.4.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut zum Gedichtband *idyllen*

Das Konvolut zum Gedichtband *idyllen* ist das erste der hier untersuchten, in dem die Handschrift dominiert. Im Archiv ist das Konvolut dem Gedicht *gegen abend* (Jandl PW 9, 96) zugeordnet<sup>16</sup>. Allerdings zeigen sich darin, wie später gezeigt wird, auch Schreibprozesse zu den Gedichten *nach hause kommen* (ebd., 77) und *die scheißmaschine* (ebd., 106).

Handschrift und Zeichnungen zeichnen das Konvolut aus. Die Schreibmaschine kam in diesem Entstehungsprozess überhaupt nicht zur Anwendung. Betrachtet man das Konvolut, findet man sofort den roten Faden. Die Spange, die alles zusammenhält, ist das Motiv des Ekels.

Auf dem ersten kleinformatigen Blatt steht das Wort *lyrikklistier* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 1) mit schwarzer Füllfeder geschrieben, rechts darunter der Großbuchstabe *E* mit Bleistift. *lyrikklistier* ist ein Kompositum, das durch die Zusammensetzung der Wörter Lyrik und Klistier sehr ungewöhnlich ist. Lyrik wird verbunden mit dem (forcierten und unkontrollierbaren) Ausscheiden von Kot. Diese Verbindung findet sich unter anderem auch im Gedicht *aus aian orphischn oaschloch* (Jandl PW 9, 195) aus dem Gedichtband *stanzen*. Das Wort *lyrikklistier* zeichnet sich im Besonderen durch seine Lautqualität aus.

Die nächste Stufe im Arbeitsprozess ist bereits ein langer Text, der sich über zwei Blätter erstreckt (Konvolut *gegen abend*, Blatt 2 und 3). Er ist in gleichmäßiger Schrift und in Versform geschrieben. Es gibt kaum Korrekturen, außer das Einfügen eines *schon* und das Durchstreichen von einer Zeile und einem Wort. Es zeigt sich ein sehr gleichmäßiges Bild. Das Gedicht trägt keinen Titel und beschreibt eine Heimkommensszene ohne Ich. Der Heimkommende ist zugleich der Empfangende. In den Verszeilen gibt es kein Subjekt, das nachhause kommt, was folgende grammatikalische Struktur ergibt. Zitiert werden die ersten Zeilen des Gedichts

---

<sup>16</sup> Daher wird das Konvolut mit diesem Titel zitiert, obwohl dieser Titel fälschlicherweise nahelegt, dass es sich nur um Material zu diesem Gedicht handelt.

*braucht keinen schlüssel /  
öffnet von innen die tür sich /  
hört sich schon an die tür kommen /  
öffnet von innen sich /  
lacht sich entgegen /  
(...) (ebd., Zeile 1-5)*

Thema, Form und grammatikalische Struktur weisen eindeutig auf das ebenfalls im Band *idyllen* veröffentlichte Gedicht *nach hause kommen* (Jandl PW 9, 77). Der Abend und das Ankommen sind Motive, die sich durch viele Arbeitsstufen des Konvoluts ziehen und auch das publizierte Gedicht kennzeichnen. Hier scheint das nachhause Kommen sehr idyllisch und friedlich zu sein. Es gibt eine Umarmung, einen Kuss, Streicheln und auch Kommunikation: *erzählt sich allen war draußen alles / hört sich allen zu wie war zuhaus alles* (ebd., Zeile 16, 17). Die grammatikalische Struktur hinterlässt allerdings den völlig konträren Eindruck, den der Einsamkeit. Das Gedicht endet mit den Zeilen *will jetzt lang nicht mehr von sich fort / lobt sich diesen schönen abend* (ebd., Zeile 18, 19), die eine große Ambivalenz und kaum wirkliche Zufriedenheit ausdrücken. Die Sehnsucht nach Ruhe und Selbstvergessenheit muss mit dem Preis des Alleinseins bezahlt werden. Das gesamte Konvolut pendelt zwischen den Polen Zufriedenheit / Einsamkeit und Gesellschaft / Ekel.

Von Struktur und Thematik ähnlich gestaltet sich das Gedicht auf Blatt 9, das bereits den Titel des später veröffentlichten *gegen abend* (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.4.) trägt. Wieder ist das Thema eine Abendszene, in der alleine getrunken wird. Der Text ist in derselben grammatikalischen Form ohne Ich geschrieben wie das Gedicht auf den Blättern 2 und 3. Das Gedicht beginnt mit

*wird dann dasitzen /  
nicht mehr bei tageslicht /  
ausgestattet mit augenlicht /  
hat es nie anders gekannt / (Konvolut gegen abend, Blatt 9)*

Dieser Zustandsbeschreibung folgen das Anrichten der Abendmahlzeit und das begleitende Trinken, das allerdings nicht mit dem Beenden der Mahlzeit endet, sondern weitergeführt wird:

*zum mund führen, kauen, schlucken /  
das glas zum mund führen, immer /  
zum mund das glas. (ebd.)*

Diese Arbeitsstufe erinnert an ein anderes Blatt, das vor dem Konvolut in der Archivbox eingeordnet ist. Es handelt sich dabei um ein kleinformatiges kariertes Blatt. Das handgeschriebene Gedicht darauf wurde auf den 13.7.1988 datiert. Auch hier ist das Thema das Trinken. Das lyrische Ich hofft: *vielleicht wird es besser*. Wendet man das Blatt, wird diese Hoffnung abgeschrieben: *und es wird nicht besser* (ebd.). Dieses Blatt lässt sich leicht dem titellosen Gedicht mit dem Anfang *auch mit dem wein* (Jandl PW 9, 93) aus *idyllen* zuordnen. Das Trinken in Gesellschaft hat auch im publizierten Gedicht *gegen abend* seinen Platz.

Die Tageszeit Abend wurde ausgewählt, um das Gefühl des Ekels und der Einsamkeit auszudrücken. Im Speziellen diese Tageszeit steht für die Entscheidung zwischen Gesellschaft und Einsamkeit. Einladungen finden normalerweise am Abend statt, genauso wie der Rückzug nach einem anstrengenden Tag. Der Abend steht für Jandl allerdings nicht von Anfang an fest. Blatt 4 zeugt von der Suche danach. Es enthält Ekel und Tageszeiten als Komposita verwendet. Sie sind in einer Spalte mit Füllfeder geschrieben und werden mit dem Infinitiv *einschlafen* (ebd., Zeile 7) beschlossen.

*morgengrau /  
vormittagsekel /  
sonnenscheinschwarz /  
mittagserbrechen /  
nachmittagsblind /  
abendkrebs /  
einschlafen.... (Konvolut gegen abend, Blatt 5)*

*Morgengrau* kann eine Farbe ausdrücken. Eine Doppeldeutigkeit lässt sich allerdings nicht leugnen. *Morgengrau* wird hier nicht als Anbruch des Tages verstanden sondern als eine Zusammensetzung von Morgen und Grauen im Sinne von Schrecken. Diese Assoziation gibt den Anstoß, einen normalen Tagesablauf mit negativ konnotierten Wörtern zu verschmelzen. Jede Gedichtzeile besteht so aus einem Wort. Die hinzugefügten Wörter stehen genau für das Gegenteil der Tageszeiten und drücken eine zunehmende

Verfremdung und Zerstörung aus. Statt Vorfreude auf den Tag gibt es am Morgen und am Vormittag *grau* und *ekel. sonnenscheinschwarz* und *mittagserbrechen* drücken genau das Gegenteil von dem aus, was das erste Wort erwarten lässt: Helligkeit und Essen. Statt eines arbeitsamen Nachmittags herrscht *nachmittagsblind*. Die Steigerung findet ihren Höhepunkt in der vorletzten Zeile des Gedichts mit *abendkrebs*. Statt Erholung und Ruhe haben Verfall und Zerstörung ihren Platz gefunden. Die letzte Zeile des Gedichts *einschlafen ....* scheint auf den ersten Blick die einzig positive des Gedichts zu sein und ein zur Ruhe Kommen auszudrücken. Betrachtet man allerdings die Struktur des Gedichts und die immer weiter voranschreitende Qual, die der Tag bedeutet, könnte schlafen auch als sterben verstanden werden. Dies könnte in der Logik des Gedichts zwar auch als positiv oder Erlösung verstanden werden, aber diese Interpretation machen die vier Punkte, die nach dem Infinitiv stehen, unmöglich. Diese Punkte, die die einzigen Satzzeichen in dem Gedicht sind, haben keine grammatikalische Funktion. Sie drücken ein Gefühl des ‚immer so weiter‘ aus. Morgen beginnt derselbe Tag, dieselbe Last noch einmal von vorne.

Eine weitere Bearbeitungsstufe, die sich aus dem Motiv des Ekels entwickelt, befindet sich auf Blatt 10 im Konvolut. Die Taube, die als eine *stadtpest* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 10, Zeile 3) bezeichnet wird, ist Auslöser für ein Gefühl des Ekels. Der Ekel bleibt aber nicht in der Außenwelt, sondern wird in das lyrische Ich und sein Verhältnis zur menschlichen Gesellschaft hineingetragen. Die ekelerregenden Tauben haben gegenüber dem Menschen allerdings den Vorzug, dass sie sich mitteilen können. Sie können nacheinander rufen und der Mensch muss es hören, und zwar im Bewusstsein dies selbst nicht zu können. Für die Unfähigkeit des Zusammenseins wird die letzten Endes doch unmögliche Kommunikation zwischen den Menschen als Symbol gewählt.

*ekelhaft verkündet die taube /  
ihren willen, während du /  
am schweigen bist, ekelhaft /  
am schweigen bist* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 10, Zeile 7-10)



In dieser Arbeitsstufe zeigt sich deutlich das einerseits sehnsuchtsvolle andererseits aber auch konfliktreiche Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Um dieses Thema drehen sich sowohl die Gedichte auf den Blättern 9 und 11 als auch das publizierte.

Das Gedicht *verlagerung* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 8) widmet sich völlig dem Innenleben des Individuums. Es besteht aus drei Teilen, wobei die beiden ersten fünf- bzw. sechszeiligen Strophen aus jeweils einem Satz bestehen. Die erste Strophe besteht aus dem Satz *ich will nicht fröhlich sein* (ebd., Zeile 1-5), die zweite aus *und ich bin es auch nicht* (ebd., Zeile 6-11). Allerdings sind die Gedichtzeilen keine bloße Wiederholung. Jeweils ein anderes Wort wird unterstrichen, womit sich die Betonung des Satzes verschiebt. Dies wird v.a. beim lauten Lesen deutlich. Es ergibt sich folgendes Schema: In der ersten Zeile wird *ich* unterstrichen, in der zweiten *will*, in der dritten *nicht* usw. Dasselbe geschieht in der zweiten Strophe. Der dritte Teil des Gedichts besteht aus einer einzigen Zeile: *warum denn nicht* (ebd., Zeile 12). Diese letzte Zeile wird weder wiederholt noch wird sie durch ein Fragezeichen abgeschlossen. Die Methode des Unterstreichens wird auch nicht angewandt. Diese Form zeigt, dass es keinen Sinn macht, diese Frage anders zu betonen bzw. auf andere Art zu stellen. Eine Antwort bleibt so oder so aus. Diese Gedichtsstufe ist durch die Darstellung der Einsamkeit mit den anderen des Konvoluts verbunden. Die Pole Einsamkeit und Gesellschaft werden von Jandl mit den Gefühlsregungen Traurigkeit und Ekel beleuchtet. Mit Form und Methode experimentiert er, das Thema und die Motive bleiben dieselben. So ergibt sich auf der einen Seite ein einheitliches, auf der anderen ein sehr abwechslungsreiches Bild. Für die Experimentierfreude und Unterschiedlichkeit in der Bearbeitung sind die folgenden Blätter im Konvolut ein weiteres Beispiel.

Die Blätter 5, 6 und 7 ragen aus dem Arbeitsprozess hervor. Es befinden sich darauf drei großflächige Zeichnungen. Auf zwei davon lassen sich Buchstaben erkennen. Visuelle Gedichte haben bereits früh einen Platz in Jandls Werk. Sie sind ein weiteres Beispiel dafür, dass sich dieses Werk nicht so einfach in abgeschlossene Phasen, auf die neue Arten von Gedichten folgen, einteilen lässt. Bis zu den 1970er Jahren sind seine visuellen Gedichte an die Schreibmaschine gebunden, danach schafft sie Jandl „vorwiegend

handschriftlich und kombiniert mit zeichnerischen Elementen“ (Jandl PW 11, 124). Durch das freihändige Verfassen haben diese späten visuellen Gedichte eine größere Nähe zur Zeichnung. Das Besondere an den hier vorhandenen visuellen Gedichten ist die Verwendung von zeichnerischen Mitteln in Verbindung mit Buchstaben. Diese werden fast ornamentartig verwendet, ohne aber ihre Buchstabenfunktion als Laut- und Assoziationsträger einzubüßen.

Auf Blatt 5 ist diese mehrdeutige Verwendung von Buchstaben zu sehen. Im Zentrum steht ein großes *R*, das von mehreren *i* und *R* umringt ist. Obwohl man die Buchstaben sofort erkennt, ‚liest‘ man sie nicht von links nach rechts, sondern betrachtet sie als Elemente eines Bildes. Der Blick richtet sich wie bei der Betrachtung eines Kunstwerks zuerst in die Mitte. Erst dann liest man *R* und *i*. Aus der lautlichen Beschaffenheit dieser beiden Buchstaben und ihrer Kombination wird die Assoziation eines ‚rrrring‘ von Telefon oder Türklingel geweckt. Links davon befindet sich ein großes *J*, das von vielen *a* umrandet ist. Es liegt nicht fern, hier an ein Ja zu denken, im Sinne von ‚Ja, bitte!‘ oder ‚Herein!‘. Rechts davon geht dieser Assoziationsstrang weiter. Man sieht ein großes *K* und vielen rundherum angeordneten *r*. Zusammen ergibt sich der Laut ‚krrr‘. Man könnte an das Knarren beim Öffnen einer alten, eingerosteten Tür denken. Ganz am Rande sind mehrere *o* zu erkennen, die als Laut des Erstaunens beim Öffnen der Tür verstanden werden könnten.

Dies sind natürlich nur Assoziationen, die sich bei der Betrachtung des Gedichts ergeben. Beeinflusst werden sie sicherlich durch die anderen Texte im Konvolut, die alle um die Themen Heimkommen, Störung und Ekel kreisen. Es ist kein eindeutiger Interpretationsprozess, aber genau dieser sei nach Jandl für visuelle Gedichte unmöglich und überflüssig, denn ein visuelles Gedicht sei „kein Rätsel“ (Jandl PW 9, 131), das es zu entschlüsseln gilt. Es wirke vielmehr, im wahrsten Sinne des Wortes, auf den ersten Blick.

Den Weg des visuellen Gedichts geht Jandl auf den Blättern 6 und 7 weiter. Blatt 6 scheint durch Größe und Form eng mit Blatt 7 zusammenzuhängen, wobei letzteres elaborierter erscheint. Auf Blatt 6 findet man etwas großflächig Gezeichnetes, was allerdings eher an Gekritzelt erinnert. Es lassen sich keine Buchstaben oder etwas Anderes erkennen. Im Zentrum steht eine lange Linie von schwunghaften Kreisen oder Kringeln, die ein wenig

an Schrift erinnern. Die ähnliche Form legt die Vermutung nahe, dass es sich hier um eine Vorstudie oder Inspiration für Blatt 7 handelt (vgl. Faksimile, Kap.9.1.4.). Darauf findet man eine großflächige Zeichnung. Man glaubt eine klobige Frauenfigur mit langen Haaren und Brille, allerdings ohne Hände und Füße zu erkennen. In der Mitte des Körpers befindet sich eine verwackelte Linie. Der Blick folgt ihr zwischen die Beine der Figur. Den Endpunkt bildet eine kleine eingerahmte Fläche, in der zwei kleine Löcher gezeichnet sind. Auf der Linie befinden sich kurze horizontale Linien, die auf den ersten Blick nichts Genaueres erkennen lassen. Mit der Erwartung, ein visuelles Gedicht vor sich zu haben, und nach längerem Hinsehen könnte man sie als viele *i* ansehen, denen allerdings der i-Punkt fehlt. Das letzte Zeichen der Linie könnte, befindet man sich auf der Suche nach Buchstaben, als *m* gelesen werden. Folgt man dieser Lesart, würde sich daraus in Verbindung der umgangssprachliche Ausdruck ‚im Arsch‘, im Sinne von fertig oder kaputt, ergeben. In dieser Interpretation, die den ersten Blicken folgt, zeigt sich ganz deutlich, welche große Beeinflussung von den anderen Stufen des Prozesses ausgeht. Diese Assoziationen werden in Verbindung mit den anderen Blättern im Konvolut, den Themen und Formen gelesen und werden somit alle unvermeidbar in einen interpretativen Zusammenhang gesetzt.

Die Lesart ‚im Arsch‘ ergibt sich nicht zufällig. Sie steht in enger Verbindung zu Blatt 1 und 11. Das Gedicht auf Blatt 11 trägt den Titel *scheißen*. Darin wird eine Szene beschrieben, in der das lyrische Ich in eine Abendgesellschaft eintritt und fantasiert, sich *vor allen gästen / vor all den vielen gästen* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 11, Zeile 10, 11) zu entleeren. Das Befreiende dieser Vorstellung, die hauptsächlich in Infinitivform ausgedrückt wird, wird in der letzten Strophe gebrochen. Das lyrische Ich fragt sich *was hat mich so zum tier gemacht* und ruft in der darauffolgenden Zeile Jesus an: *jesus jesus komm zu mir* (ebd., Zeile 12, 13). Das Befreiende und Rebellische der Vorstellung wird ersetzt durch Scham, Hilflosigkeit und Verzweiflung. Interessant ist die Wendung, die das Gedicht in den letzten beiden Zeilen nimmt. War das Gedicht zuvor in nahezu Alltagssprache verfasst, wechselt es in den letzten beiden Zeilen in die heruntergekommene Sprache.

*jesus jesus komm zu mir /  
ich will bei dir tanken /  
meine seele will bei dir tanken /  
trotz meinem gestanken /  
trotz allem meinen gestanken* (Konvolut *gegen abend*, Blatt 11, Zeile 12, 13)

Die Häufung der Endung –en und falsche Kasusendungen sind typische Elemente der heruntergekommenen Sprache. Es scheint, als seien die Motive und Themen für den Autor relativ früh fixiert gewesen; Sie durchziehen das gesamte Konvolut. Wie auch in anderen Konvoluten zeigt sich hier, dass sie im Laufe des Schreibprozesses mit verschiedenen Methoden, die sich in veröffentlichten Werkphasen Jandls widerspiegeln, bearbeitet wurden. In dem Fall des Konvoluts *gegen abend* sind diese Methoden das Schreiben visueller Gedichte, von Gedichten in nahezu Alltagssprache und heruntergekommener Sprache, Wortschöpfungen und die Untersuchung der Lautqualität.

Dieses Blatt des Konvoluts steht auch in einem Naheverhältnis zum Gedicht *die scheißmaschine* (Jandl PW 9, 106). Dafür spricht, dass das Ausscheiden als Körperfunktion im Zentrum steht. Allerdings lässt sich nicht sagen, ob sich das Verhältnis zu *die scheißmaschine* oder *gegen abend* enger gestaltet. Das Thema der Gesellschaft und des Ekels scheint in *gegen abend* stärker ausgeprägt, wogegen das Motiv des Scheißens in *die scheißmaschine* weiter bearbeitet ist. Es zeigt sich, dass sich Jandls Schreiben hier nicht bloß einem Gedicht zuordnen lässt und der Prozess weiter zu fassen ist.

Die Anwendung der verschiedenen Methoden bezieht sich im hier untersuchten Konvolut auf die Themen Ekel und das sehnsuchtsaufgeladene Gegensatzpaar Einsamkeit und Gesellschaft. Der Prozess, der sich im Konvolut beobachten lässt, modifiziert eindeutig die Interpretation und zeigt Zusammenhänge und Querverweise auf, die in den publizierten Gedichten alleine unsichtbar geworden sind. Ihre Rolle für den Entstehungsprozess ist aber nicht zu unterschätzen. Diese Beeinflussung der Blätter untereinander wird v.a. bei den visuellen Gedichten deutlich. Assoziationen werden geweckt, die sich ohne die angebotenen Bezüge der anderen Blätter im Konvolut nicht aufgetan hätten. Warum sich Jandl nach all dem Experimentieren mit verschiedenen Methoden für ein Gedicht in nahezu Alltagssprache entschieden hat, lässt sich aus dem Prozess heraus nicht beantworten. Man könnte

vermuten, dass es sich bei den hier beschriebenen Erfahrungen um so alltägliche handelt, dass sich die Verwendung der Alltagssprache wie selbstverständlich ergibt. Diese Annahme ist aber in Bezug auf Jandl eindeutig zu verneinen. Ausgangspunkte seiner Gedichte sind häufig sehr banale Erfahrungen, was aber überhaupt nichts über Form und Methode der Gedichte aussagt. *die bearbeitung der mütze* ist nur ein Beispiel dafür, wie eine Banalität zum experimentellen Umgang mit und zur Reflexion über Sprache anregt.

Auf die Frage, warum das publizierte Gedicht schließlich in nahezu Alltagssprache verfasst wurde, lässt sich keine Antwort finden. Dies soll aber auch nicht Aufgabe einer Untersuchung des erhaltenen Materials sein. Vielmehr sollen Wege aufgezeigt werden, die beschritten wurden und weitergeführt hätten werden können.

Erstaunlich an diesem Konvolut ist, dass darin Material zu mehreren Gedichten enthalten ist. Obwohl das Konvolut im Archiv dem Gedicht *gegen abend* zugeordnet wurde, finden sich darin auch Arbeitsschritte zu den Gedichten *nach hause kommen* und *die scheißmaschine*. Wie hängen diese Gedichte zusammen? Der Autor hat eine Einteilung der Gedichte aus *idyllen* vorgenommen, welche aber nicht in die Veröffentlichung übernommen wurde. Er teilt die Gedichte in die Kategorien *dichtung, dichter, gedichte; vergangenheit, erinnerung; religion; selbstporträt; medizin; monströs; natur; skizzen; widmungen; sprachspiele und sprüche* (vgl. Archivbox *idyllen* 1, 5. Mappe, Blatt 1 - 6) ein. Für die hier untersuchten Gedichte ergibt sich daraus allerdings kein Zusammenhang: *gegen abend* und *nach hause kommen* werden der Kategorie *selbstporträt*, *die scheißmaschine* der Kategorie *medizin* zugeordnet. Was spricht dann für die gemeinsame Untersuchung der Materialien im Konvolut?

Die Klammer, die das Konvolut zusammenhält, ergibt sich aus der Analyse der Inhaltsebene. Alle Texte pendeln zwischen den Polen Einsamkeit / Gesellschaft und Ekel / Sehnsucht. Dasselbe Thema wird mit unterschiedlichen Methoden bearbeitet, wodurch erwartungsgemäß verschiedene Gedichte entstehen. Die vorhandenen Verweise im Material deuten darauf hin, dass dies in kurzer zeitlicher Abfolge geschah. Es zeigt sich deutlich ein in sich verzahnter Prozess, der mehrere Gedichte umfasst. Dieses vielschichtige Bild des

Schreibprozesses vertieft die Interpretation und erlaubt einen Blick auf Literatur, der sich nicht auf das Endprodukt versteift, sondern den Prozess selbst als Kunst begreift.

### **6.5. *stanzen: so ar oart dialekt*<sup>17</sup>**

In Puchberg am Schneeberg in Niederösterreich schreibt Jandl seinen Gedichtband *stanzen*. Die über 200 *stanzen* entstehen hauptsächlich in dem sehr kurzen Zeitraum des Monats August 1991. Diese enorme Gedichtproduktion begründet Jandl damit, dass sich für ihn in dieser Zeit die Möglichkeit auftat, „einen motor anzuwerfen, der für eine gewisse zeit eine kontinuierlich rapide gedichtproduktion ermöglichte“ (Jandl PW 9, 283).

Bei *stanzen* handelt es sich um Jandls einheitlichsten Gedichtband. Er enthält über 200 *stanzen*, die aus je vier Zeilen mit je einer Zäsur bestehen und in einer Kunstsprache, die eng an den Wiener Dialekt angelehnt ist, verfasst sind. Jandl selbst betont die Verwandtschaft mit den „gschdanzln“ (vgl. ebd.), dem kurzen volkstümlichen Sprechgesang, bei dem sich meist zwei Sänger beim Hervorbringen (sprachlicher) Klischees, Witzen und Pointen zur Unterhaltung der Zuhörenden ablösen. Dies geschieht meist in der Umgebung eines Gasthauses oder einer Trinkrunde, bei der die Grenzen zwischen Darbietenden und Publikum nicht klar definiert sind. Jandl beschreibt im Nachwort zu *stanzen*, wie er diese Form des Sprachumgangs in seiner Kindheit kennengelernt hat. Die Mundart spielt dabei eine wichtige Rolle. Ein Gstanzl in Standardsprache ist nicht vorstellbar. Dabei würde der größte Teil von Witz, Ironie und sprachlicher Spitzfindigkeit verloren gehen. Der Dialekt, der wahrscheinlich nicht nur seiner Mutter (vgl. ebd.) als Zeichen von mangelnder Bildung und als „klassenstigma“ (ebd.) galt, ist für Jandl eine neue Art sich mit den ‚großen‘ Themen zu beschäftigen: Tod, Körperlichkeit, Sexualität, Gesellschaft und Glaube. Der Dialekt fungiert dabei als ein „zwiefach niedriges Sprechen“ (Czernin 2000, 146), ähnlich der heruntergekommenen Sprache.

Sogenannte Mundartlyrik ist keine Erfindung Ernst Jandls. Viele, darunter auch die Autoren der Wiener Gruppe, allen voran H.C. Artmann,

---

<sup>17</sup> Jandl, Ernst: *i hob do in mia*. In: Jandl PW 9, 225

haben sie für ihre Dichtung entdeckt. Wofür stand oder steht der Dialekt dabei? Zuerst könnte man meinen, der Dialekt stehe für eine besondere Naturverbundenheit, Volkstümlichkeit oder auch für eine erhöhte Authentizität. Diese Assoziationen treffen aber auf die hier gemeinte Mundartlyrik nicht zu. Diese wird auch als „intellektuelle Mundartlyrik“ (Hiebel 2006, 242) bezeichnet. Darin wird der Dialekt nicht authentisch sondern „als exotisches Zitat“ (ebd., 243) verwendet, um das Niedrige im Hohen und das Hohe im Niedrigen zu finden und auszudrücken. Das Derbe in zwiefacher Hinsicht (des Ausgesagten und der Form) beschreibt aber nur unzulänglich die Komplexität dieses Verhältnisses (vgl. Czernin 2000, 154). Die Künstlichkeit des Dialekts ist dabei offensichtlich.

Das Artifizielle unter dem Paradigma der Verfremdung durchzieht Ernst Jandls Gedichtband. Dies zeigt bereits der Titel *stanzen*: Einerseits sind Gstanzen gemeint, andererseits gibt es aber auch die romanische Strophenform der Stanze, die streng geregelt ist. Das Artifizielle der hier angewendeten Sprache verschweigt auch Jandl nicht, wenn er im Nachwort von selbst vorgenommenen Wortschöpfungen berichtet, die in keinem Dialekt vorkommen (Jandl 1997, 284). Eine andere wichtige Dimension, die die Künstlichkeit und damit auch einen großen Teil der Wirkung der *stanzen* ausmacht, ist die Schreibung. Die *stanzen* stehen ganz bewusst zwischen den beiden Rezeptionsarten des Lesens und des Sprechens bzw. Hörens. Die Suche nach der ‚richtigen‘, an der lautlichen Beschaffenheit des Dialekts orientierten aber nicht davon bestimmten Schreibung nimmt einen wichtigen Platz in der Produktion ein. Eine *stanze* kann ihre Wirkung beim bloßen Hören nicht entfalten, denn sonst würde der „skriptural erzielte Verfremdungsakt verloren“ (Hiebel 2006, 244) gehen. Sie soll im besten Fall gehört und gelesen werden.

Die um die Wirkung zu entfalten notwendige Verfremdung wird auf mehreren Ebenen erzielt. Die künstliche und das Lesen verlangsamende Schreibung, das Wandern am schmalen Grat der sprachlichen Klischees und die vieldeutigen Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form gewährleisten die „unerhörte Vielfalt und Komplexität“ (Hammerschmid/Neundlinger 2008, 155), die Ernst Jandls *stanzen* auszeichnen. Interessant ist, dass sich diese Komplexität gerade in dem eintönigen Schema des Vierzeilers entfaltet.

### 6.5.1. Das Konvolut *stanzen*

Die Materialien, die im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zur Entstehung von Ernst Jandls *stanzen* erhalten sind, umfassen fünf Archivboxen<sup>18</sup>. Es gibt Handschriften und Typoskripte. Die Materialien sind relativ einheitlich. Handschriftliche Zeugnisse auf kleinformatischen Blättern überwiegen. Diese Blätter sind meist mit Füllfeder oder Kugelschreiber beschrieben und dann in weiteren Schritten mit Anmerkungen, Änderungen oder Korrekturen versehen. Im Gegensatz zu anderen Konvoluten gibt es nur eine geringe Varianz in den erhaltenen Materialien für die einzelnen *stanzen*. Einen großen Teil machen mit Maschine verfasste Typoskripte aus, die von Klaus Siblewski und Ernst Jandl bearbeitet wurden. Der Lektor und Herausgeber unterstrich dabei schwer verständliche Wörter, die Jandl dann ‚übersetzte‘. Da manche Wiener Dialekt-Wörter selbst für Österreicher und Österreicherinnen schwer zu entschlüsseln sind, wurde der Gedichtband *stanzen* mit einem Glossar versehen. Weiters sind im Konvolut Blätter enthalten, die den Entstehungsprozess des Nachworts belegen. Die Materialien werden in der Werkkategorie der späten Mundartgedichte untersucht.

### 6.5.2. Prozess und Verfahrensweisen im Konvolut *stanzen*<sup>19</sup>

Das Wechselspiel zwischen Einfachheit und Komplexität zeichnet Ernst Jandls *stanzen* aus. Kein Gedichtband ist derart einheitlich und übersichtlich geordnet. Das Auffinden der einzelnen *stanzen* wird dem Leser bzw. der Leserin denkbar einfach gemacht, indem sie nach Anfängen alphabetisch geordnet sind. Die Materialien, die im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten sind, sollen auf die Frage hin untersucht werden, ob sich diese Eintönigkeit in der Form auch im Entstehungsprozess widerspiegelt. Der Autor hat selbst einige Äußerungen dazu gemacht. So wie es Jandl darstellt, wurden die *stanzen* im Eilverfahren und scheinbar ohne große Nachbearbeitung und Mühen innerhalb eines Monats geschrieben (vgl. Jandl PW 9, 283).

---

<sup>18</sup> Ernst Jandl: Konvolut *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

<sup>19</sup> Speziell am Beispiel der *stanzen a schdiggal oobrechn fun an finkerl* (Jandl PW 9, 193) und *a schdiggl flääsch und a haufn baana* (ebd.)



Die Texte, die im Konvolut vorhanden sind, sind meist nur wenig anders als publiziert. Dies würde zur eruptiv hervorbrechenden Gedichtproduktion, wie im Nachwort zu *stanzen* vom Autor beschrieben, passen. Die erste *stanze* des Gedichtbands *a schdiggal oobrechn fun an finkerl* (Konvolut *stanzen*, Box 1b, Mappe 1, Blatt 3) findet sich bereits fast in dieser publizierten Fassung mit schwarzer Füllfeder auf einem A5 Zettel geschrieben. Das Datum 31.8.91 ist unterstrichen und einem Titel gleich in der oberen Mitte platziert. In einem weiteren Schritt wird den Wörtern *sittä*‘ und *zadrüttä*‘ jeweils ein *ch* zugefügt. Das Blatt ist, wie andere Blätter des Konvoluts auch, mit einem aufgeklebten roten Punkt versehen, der möglicherweise die Absicht zeigt, daran weiterzuarbeiten. Auf Blatt 4 wird dieses kleinformatige Blatt kopiert und mit Bleistift weitergearbeitet. Die zwei *ch* werden wieder durchgestrichen.

Bei anderen Worten wird versucht, die richtige Schreibung zu finden, z.B. wird bei *waass* (Zeile 1) das zweite *s* durchgestrichen. Unten kann man (*[das] vogelgesang*) möglicherweise als Titel gedacht lesen, was allerdings auch mit Bleistift durchgestrichen wird. Es kommt im Konvolut öfters vor, dass Titel vermerkt sind, diese aber wieder entfernt werden. Dies sind meist Titel, die in krassem Gegensatz zur ‚niedrigen‘ Sprache des Gedichts stehen, z.B. *caritas* (Konvolut *stanzen*, Box 1b, Mappe 2, Blatt 171) oder *Von Endlichkeit* (ebd., Blatt 175). Nur äußerst wenige publizierte *stanzen* tragen einen Titel. Die *stanze a schdiggal oobrechn fun an finkerl* ist auf Blatt 5 (ebd., Box 1b, Blatt 5) in der später publizierten Form abgetippt. Die Bearbeitung dieser *stanze*, die dem schnellen Verfassen auf kleinformatigem Papier folgt, ist hauptsächlich auf Verschriftlichung konzentriert. Form und Wortwahl der *stanze* bleiben unberührt.

Anders verhält es sich mit der folgenden *stanze a schdiggl flääsch und a haufn baana* (ebd., Blatt 6). Neben dem Hinzufügen von *olles* in Zeile 2 und dem Austausch von *dazuo* durch *extra* (Zeile 2 und 3), was in der publizierten Form allerdings wieder rückgängig gemacht wurde, erfährt die letzte Zeile eine tiefergehende Änderung (vgl. Faksimile, Kap.9.1.5.). Die letzte Zeile, die meistens die pointenhafte Zuspitzung einer *stanze* darstellt, ist ursprünglich *mea hod no kaana von uns ghobt* (ebd., Zeile 4). Diese Zeile wird aber vom Autor mit Bleistift durchgestrichen und durch *so an wie dii / gibz nua*

*amoe* (ebd.) ersetzt. Diese Änderung verleiht dem Gedicht eine zusätzliche ironische Dimension. Gerade durch diese Behauptung wird der Andere als naiv hingestellt und der Lächerlichkeit preisgegeben, denn so *an* gibt es milliardenfach. Der „illusionistische Glaube an die Einzigartigkeit des Individuums“ (Hiebel 2006, 247) des Angesprochenen wird dem Spott preisgegeben. Das Gegenüber wird erniedrigt. In der anderen Version, die von Jandl schließlich in Bezug auf die Veröffentlichung verworfen wurde, gibt es mit *mea hod no kaana von uns ghobt* (ebd., Zeile 4) noch eine Art Solidarität. Sie wird dann aber in der zweiten Version durch eine zynische Pointe auf Kosten des Anderen ersetzt, wodurch die Wirkung der *stanze* verstärkt wird.

Auch wenn die erste und sicherlich wichtigste Entstehungsstufe der *stanzen* rasch geschrieben wurde, forderte die Nachbearbeitung und das Fertigstellen des Gedichtbandes noch einiges an Arbeitsaufwand. In der Archivbox 1a findet sich ein Brief des Herausgebers Klaus Siblewski (Konvolut *stanzen*, Box 1a, Blatt 2). Darin nimmt er Bezug auf einen Brief, in dem Jandl ihn gebeten hatte, die Typoskripte der *stanzen* durchzusehen und möglichst kritisch zu sein. Siblewski sei aber bisher

„noch keines aufgefallen, das ich gerne aussortiert sähe. Auch die groben mißfallen mir keineswegs. In ihnen steckt Trauer oder Wut oder Begierde, und es ist nicht einzusehen, weswegen Verse ausscheiden sollten, die sich einer direkten und unverblünten Sprache bedienen“ (ebd.).

Der Brief von Jandl ist leider nicht im Konvolut enthalten, aber die Antwort zeigt wohl, dass sich Jandl Gedanken über die Derbheit der *stanzen* gemacht hatte und ihm die Meinung des Lektors sehr wichtig war. Letzterer hatte jede einzelne *stanze* durchgesehen und sie genau auf Wörter untersucht, die nicht verständlich sind. Immerhin sollten die *stanzen* im gesamten deutschsprachigen Raum rezipiert werden. Zu diesem Zweck hatte der Autor ein Typoskript mit allen *stanzen* an Siblewski geschickt. Dieser unterstreicht jedes Wort, das nicht verständlich ist. Bei manchen versucht er sich in einer Übersetzung in die Standardsprache. Ernst Jandl überprüft jedes Wort und jede Anmerkung und versieht sie wiederum mit Anmerkungen seinerseits. Dieses aufwändige Verfahren hat das Verfassen eines Glossars zum Ziel, in

dem man unverständliche Worte nachschlagen kann. Die bewusst verfremdete Schreibung macht es bei manchen Wörtern selbst für Leser und Leserinnen, die mit dem Wiener Dialekt vertraut sind, schwer sie zu entschlüsseln, z.B. ist es schwierig *enzig* als *endsieg* zu erkennen (Jandl PW 9, 280).

Wie diffizil sich die Entschlüsselung für Siblewski gestaltete und wie aufwändig der Kommentierungsprozess von Jandl war (vgl. Faksimile, Kap. 9.1.5.), zeigt sich bei dem Typoskript zur *stanze hauds me owe ind gruamm* (Konvolut stanzen, Box 1a, Mappe 4, Blatt 2). Siblewski markiert nicht weniger als acht Wörter als für ihn unverständlich: *owe*, *gruamm*, *daun*, *suamm*, *drommad*, *schduamm*, *untrisch*, *greift* (ebd.). Die dritte Zeile versucht er in die Standardsprache zu übersetzen. So wird aus *und drommad preift da schduamm* fälschlicherweise ‚und träumt es pfeift ein sturm‘, was von Jandl durchgestrichen wird. Jedes unterstrichene Wort übersetzt er und so finden sie, bis auf *schduamm* und *greift*, den Weg ins Glossar.

Manche Wörter werden in ihrer Schreibweise in Richtung leichter Verständlichkeit korrigiert, sodass sie später nicht im Glossar aufscheinen. So wird z.B. aus *naumen* das leichter zu entziffernde *namen* und aus *hindanäs* wird *hindanis* (Konvolut stanzen, Box 1a, Mappe 1, Blatt 3). Einen speziellen Fall stellt das Austauschen von *insbireischn* durch *inspiration* (ebd.) dar. Da die Anpassung an die Standardsprache erfolgt, wird das Wort so zum Fremdwort, das in der Umgebung doppelt fremd (bzw. dreifach fremd durch die Fremdsprache) wirkt. Die Schriftform ist in *stanzen* für die Wirkung entscheidend. Die artifizielle Schreibung, die natürlich nicht auf bloße Lautwirkung fußen kann, wird dabei zum Merkmal der intellektuellen Mundartlyrik. Durch sie wird deutlich, dass „ihre Volksnähe und ihre Volkstümlichkeit (...) reiner Schein“ sind und sie „in Wirklichkeit (...) anti-volkstümlich“ (Hiebel 2006, 243) ist.

Dieser Bearbeitungsprozess ist langwierig und wurde am 22.2.1992 (Konvolut *stanzen*, Box 1a, Mappe 5, Blatt 1) beendet. Stimmt diese Datierung nimmt die Fertigstellung des Gedichtbandes, d.h. hauptsächlich die Suche nach der passenden Schreibung und das Zusammenstellen des Glossars, sechs Monate Zeit in Anspruch, während sich die erste Produktionsphase nur über einen Monat erstreckte. Der Austausch mit Klaus

Siblewski scheint für Jandl sehr wichtig gewesen zu sein, auch wenn sich der Einfluss auf das Zusammenstellen des Glossars beschränkte. Sehr selten wurden in dieser Entstehungsphase grundsätzliche Änderungen, die Form, Sprache oder Inhalt betreffen, von Jandl vorgenommen.

Der Entstehungsprozess der *stanzen* unterscheidet sich von den Prozessen, die aus anderen Konvoluten abstrahiert wurden. Die vierzeilige Form steht von Anfang an fest und wird von Jandl, wie selbst beschrieben, in einer sehr produktiven Phase rasch aufgefüllt. Es folgt eine aufwändige Bearbeitung, die das Erstellen eines Glossars mit schwer verständlichen Wörtern zum Ziel hat.

Der Dialekt als sprachlicher Gestus und die *stanze* als Form erlauben dem Autor, ein quasi-szenisches Gespräch in dem sehr beschränkten Umfang von vier Zeilen anzureißen. Obwohl Sprecher und Hörer unklar definiert bleiben, wird eine Sprechsituation heraufbeschworen. Das Wandern durch sprachliche Klischees, die durch den Dialekt verstärkt aber auch konterkariert werden, durchzieht den Gedichtband. Die erhaltenen Materialien zeigen eine erstaunliche Kürze und Prägnanz in der Bearbeitung. Rhythmus und Form werden wie in einem Gstanzl fast improvisierend gefüllt. Alle *stanzen* wurden danach aber einer genauen Prüfung unterzogen, wobei vor allem die Suche nach der richtigen Schreibung einen großen Platz einnimmt. Das Artifizielle dieser Kunstsprache herauszustreichen, ist die Voraussetzung für die Wirkung der *stanzen* und klar in den Konvoluten nachzuvollziehen.

## **6.6. Prozessorientierter vs. produktorientierter Autor**

Die Zeugnisse von Ernst Jandls literarischem Schaffen im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek fordern dazu heraus, erhaltene Arbeitsschritte auf ein systematisches Vorgehen des Autors zu untersuchen. Es stellt sich die Frage, ob Jandl eher den produkt- oder prozessorientierten Autoren zuzuordnen ist. Entdeckte man ein systematisches Vorgehen, das sich über einen Großteil der Gedichte erstreckt, müsste der erste Eindruck eines prozessorientierten Autors korrigiert oder ergänzt werden.

Die erhaltenen Arbeitsschritte und Jandls öffentliche Reflexionen über die Techniken, die er in seinen Gedichten angewandt hat, müssen klären, ob er eher den prozess- oder den produktorientierten Autoren zuzuordnen ist. Klar ist, dass diese künstlich geschaffene Idealtypen sind. In der Realität ist wohl eher nur eine Einordnung auf einer Skala zu erreichen. Durch das Richten der Aufmerksamkeit auf den Schaffensprozess und das Heranziehen der *avant-textes* kann man sich dieser Frage nähern; Mehr noch: Dieses Erkenntnisinteresse konnte erst durch das Vorhandensein von Handschriften, Vorstufen und Arbeitsschritten geweckt werden.

Wie bereits bekannt, ist der Kernpunkt der *critique génétique* nicht die Frage nach dem endgültigen oder richtigen Text, sondern das „Freilegen der Schreibmechanismen, die dem Schaffensprozeß zugrunde liegen“ (Grésillon 1999a, 125). Besonderes Interesse liegt dabei auf den Handschriften. Daran angeknüpft ist die Frage nach einer sinnvollen Edition.

Was in dieser Arbeit allerdings auch geschieht, ist der Vergleich der Arbeitsschritte mit dem veröffentlichten Text, was theoretisch nicht durch die *critique génétique* gedeckt ist. Denn dies ist zwangsläufig mit einer Vorstellung von Literatur verknüpft, die dem veröffentlichten Text ein höheres Maß an Autorität zuspricht als den erhaltenen Arbeitsschritten.

Die *critique génétique* möchte von diesem althergebrachten Literaturverständnis weg und propagiert ein Verständnis, das weder einen klaren Anfangs- und Endpunkt des literarischen Schaffens setzen kann noch möchte. Das Ziel literarischen Schaffens war vor der *critique génétique* eindeutig: Ein Text, der für andere Leser und Leserinnen bestimmt ist. Demnach stand alles Tun am Text unter dem Anspruch von Korrekturen, um zum letztgültigen Text zu kommen.

An diesen Punkt schließt die Unterscheidung zwischen produkt- und prozessorientiertem Autor an. Ersterer hat eine Struktur, ein Programm, das beim Schreiben abgearbeitet wird. „Organisation, Gliederung [und] Ordnung“ (Grésillon 1999b, 134) sind diesem Typus zugeordnet, was sich als „finite zielgerichtete Reproduktion eines gedanklichen Gehalts, die Übersetzung von Vorgedachtem in Geschriebenes“ (Hurlebusch 1998, 37) äußert. Als Beispiele für diesen Arbeitstypus nennt Grésillon sehr verschiedene Autoren

des deutschsprachigen Raums wie Schiller, Thomas Mann, Böll und Frisch (Grésillon 1999a, 133). Die Autoren des zweiten Typus lassen sich eher unter dem ungenauen Begriff der Postmoderne finden. Bei ihnen ist „Linearität“ nicht mehr „das charakteristische Prozessschema“ (Hurlebusch 1998, 27). Der Komplexität des literarischen Schaffens wird erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Es gibt kein Ziel, das es zu erreichen gilt. Bei überlieferten Texten handelt es sich „nur noch [um] zurückgelassene Resultate, Durchgangsstationen“ (Hurlebusch 1998, 40), die als Studienobjekte den veröffentlichten Texten völlig gleichgestellt sind. Folglich wird auch „nicht dem Arbeitsprodukt, sondern dem Arbeitsprozeß ein Selbstwert zugeschrieben“ (ebd., 41).

Das neue Verständnis von Literatur fußt auf einer Reflexion über das Schreiben selbst und ist nicht mehr auf einen festgesetzten Text angewiesen. Die *critique génétique* reagierte in der Theoriebildung vor allem auf moderne oder postmoderne Autoren, deren Werke von tiefer Sprachskepsis durchzogen sind. Der theoretische Kreis schließt sich: Die Skepsis, in einer abgeschlossenen und determinierten Art erzählen zu können, führt zu einer Betonung der Prozesshaftigkeit des Schreibens. Dies wiederum beeinflusst sowohl die Arbeitsweise von Autoren und Autorinnen als auch deren wissenschaftliche Betrachtung. Prozessorientierte Autoren und Autorinnen scheinen im 20. Jahrhundert, vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg, deutlich zugenommen zu haben.

Die Prozesshaftigkeit des Schreibens wurde zum Gegenstand gründlicher Reflexion. Handschriften und Arbeitszeugnisse wurden als Teil oder zumindest als Vorstufe des Kunstwerks als bewahrungswürdig eingestuft. Somit könnte man auch argumentieren, dass diese relative Zuordnung von prozessorientierten vs. produktorientierten Autoren zu Gegenwart und Vergangenheit nur darauf zurückzuführen ist, dass die Archivierungspraxis eine andere geworden ist, deren ökonomische Bedingungen auch nicht zu vernachlässigen sind.

Betrachtet man nun das im Archiv vorhandene Material zu Ernst Jandl stellt sich als erstes der Eindruck eines prozessorientierten Autors ein. Dafür spricht, dass viele Blätter der Konvolute unweigerlich an ein

„Ausprobieren“ verschiedener Methoden erinnern. Besonders fallen in diesem Zusammenhang die mehrmaligen Änderungen der lautlichen Beschaffenheit auf. Vor allem die handgeschriebenen Blätter erwecken den Eindruck, als ob Jandl, plötzlich inspiriert, diese Einfälle schnell und ohne Plan festgehalten hätte. Betrachtet man allerdings die Änderungen betreffenden Äußerungen Jandls über seine Arbeitsweise und Techniken (Auslassung, Wiederholung und Verfremdung u.a.), zeigt sich dabei auch ein systematisches und planvolles Vorgehen. Das heißt, alles, was nicht dem Vorsatz, sich der Gewöhnung an die Sprache in den Weg zu stellen, genüge tut, wird zurückgedrängt. Hierin lässt sich also durchaus ein Anteil eines produktorientierten Autors finden, dem eben nicht „alles Planen misslingt“ (Grésillon 1999a, 135).

Die scheinbar einfache Zuordnung Jandls zu den prozessorientierten Autoren muss auf den zweiten Blick korrigiert werden. Es finden sich bei ihm durchaus systematische Vorgangsweisen und geplantes literarisches Schaffen. Dieser Plan hängt sicherlich mit seinem theoretischen Programm zusammen. Wie Jandl das Verhältnis von Theorie und literarischer Praxis deutet, sagt allerdings wenig darüber aus, ob Jandl eher dem Typus des produkt- oder des prozessorientierten Autors zuzuordnen ist. Der Prozess des Machens ist immer von Theorie umringt, auch wenn diese dem Autor noch nicht bewusst ist: So gesehen folgt er durchaus einem Programm und gibt sich nicht vollkommen dem Prozess hin.

Das Dilemma der Verbundenheit von Theorie und Praxis, worunter auch die Frage nach dem Davor und Danach fällt, lässt sich auch hier nicht auflösen. Es zeigt sich, dass sich die Theorietypen prozess- und produktorientierter Autor in der Realität nie in einer solchen Ausprägung zeigen. Das Einordnen eines Autors bzw. einer Autorin kann somit nur auf einer Skala erfolgen. Auf dieser Skala wäre Jandl sicherlich überwiegend auf der Seite der Prozessorientiertheit anzusiedeln, wobei aber nicht übersehen werden darf, dass sich auch in seinem Schaffen ein Fokus auf das Produkt entdecken lässt.

Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist also, folgt man Jandls Äußerungen, immer ein ineinander verwobenes, aber ein deutliches Vorher und Nachher lassen sich nicht ausmachen. Gerade bei Jandl und seinem poetologischen Programm scheinen die klaren Ansprüche, die an die Gedichte

gestellt werden, eine vordergründige Rolle zu spielen. Da hier die Ansprüche enormen Einfluss auf die Gestaltung der Gedichte haben, scheint die Rückkoppelungsschleife von Theorie und Praxis stärker als bei anderen Literaturschaffenden zu sein. Wenn Jandl selbst seine Reflexionen über seine Arbeitsweise öffentlich macht und darin, zumindest implizit, ein systematisches Vorgehen beschreibt, ist zu vermuten, dass diese Reflexionen die Arbeitsweise an zukünftigen Gedichten beeinflusst hat.

Bei der Rezeption Jandls wird immer wieder auf die besondere Qualität seiner Vortragskunst hingewiesen. Manche seiner Gedichte lassen sich im Gedächtnis kaum von dem auf Tonträgern erhaltenen gesprochenen Versionen trennen. Gerade bei jenen Gedichten, bei denen viel Gewicht auf den mündlichen Vortrag gelegt wird, liegt es nahe, auch darin eine Art von Produktion zu sehen. Das Schreiben, das in Abwesenheit der Rezipienten und Rezipientinnen erfolgt, unterscheidet sich vom mündlichen Vortrag darin, dass sie bei Letzterem anwesend sind. Bei der Betonung der lautlichen Qualität der Gedichtbestandteile, die sich auch in den handschriftlichen Vorstufen erkennen lassen, bietet sich das Miteinbeziehen von Tonmaterial in die Betrachtung mittels der *critique génétique* an. Material, das sich *par excellence* dafür eignete, wären Tonaufzeichnungen des Autors, die während des Arbeitsprozesses entstanden sind. Bei einem Autor wie Jandl, bei dem die lautliche Beschaffenheit den Grundkern der Gedichte und die Verfremdung von Sprache eine große Rolle spielt, ist es sehr wahrscheinlich, dass verschiedene Laut- und Klangvarianten beim Prozess des Schreibens sprechend ausprobiert worden sind. Es wäre äußerst interessant und aufschlussreich für die Textgenese, solche Quellen zur Verfügung zu haben.



## 6.7. Der rekonstruierte Schreibprozess

„Herr Jandl, was haben Sie sich denn dabei gedacht?“<sup>20</sup>

Ernst Jandl sah sich aufgrund der Neuartigkeit seiner Gedichte immer wieder mit der Frage konfrontiert, wie er Gedichte schreibe. So naiv diese Frage klingen mag, zeigt sie doch, dass seine Gedichte nicht als bloße Laune oder Unsinn gesehen wurden. Das Interesse beweist, dass das Schreiben als Prozess, wenn auch als ein zielgerichteter, wahrgenommen wurde. Es schien klar, dass hinter diesen Gedichten, mehr stehen muss als eine plötzliche Eingebung. So naheliegend die Frage für Jandl auch war und sooft er sich dazu auch äußerte, könne die Beantwortung für ihn immer nur ein „Versuch einer Rekonstruktion (...), einer Rekonstruktion von Gedanken während des Arbeitsvorganges“ (Jandl PW 11, 112f.) bleiben.

Eine verlässlichere Quelle als seine Äußerungen sind aber die erhaltenen Textzeugnisse. Sie unterliegen in einem geringeren Maße der späteren Reflexion, Systematisierung und eventuellen (Selbst-)Stilisierung des Autors. Wie stimmt Jandls Beschreibung seiner Methoden mit den in den Konvoluten vorgefundenen überein? Zwei Schreibstrategien, die er ausführlich beschreibt, sind die Fortlassung und die Wiederholung.

Die „Fortlassungs-Technik“ (Jandl PW 11, 161) erkennt Jandl in der Reflexion auf seine Arbeitsweise. Etwas wegzulassen, soll ein neues Licht auf den Verstehensprozess werfen. Als Beispiel wäre das Gedicht *moritat* (Jandl PW 4, 116) zu nennen. Das Weglassen des Schlüssels zum Verständnis beeinflusst die Rezeption des Gedichts enorm. In diesem Zusammenhang weist Jandl auf die geforderte neue Art des Lesens hin: Das Gedicht soll gar nicht mehr mit eventuell außerhalb verborgenen Hinweisen entschlüsselt werden. Ganz im Gegenteil soll nur das betrachtet und verstanden werden, „was darin [im Gedicht] geschieht“ (Jandl PW 11, 235). Das Weglassen von bestimmten Worten oder Wortpartikeln begründet zu einem Großteil die Neugierde, die ein Gedicht beim Leser bzw. bei der Leserin weckt.

---

<sup>20</sup> Jandl PW 11, 112

Diese Technik des Weglassens scheint nur oberflächlich betrachtet im Widerspruch zur Technik des Wiederholens zu stehen. Beide Techniken kommen in Jandls Schaffen zur Anwendung. Elemente, die sich in gewöhnlicher Art und Weise mit Sprache befassen und somit allzu leicht interpretierbar wären, werden häufig ausgestrichen. Danach kommt es zu einer zunehmenden Wiederholung von lautmalerisch anmutenden Worten und Wortpartikeln.

Eine Technik, die vor allem auf den handschriftlich beschriebenen Zetteln zu belegen ist, ist das Ausprobieren des lautlichen Materials. Wie bereits beschrieben, möchte Jandl durch bewusste Verfremdung, die nicht nur in die Satz- sondern bevorzugt auch in die Wortstruktur eingreift, die Gewöhnung an Sprache verhindern und somit einen Überraschungseffekt generieren. Diese Technik wird von Jandl in seiner Beschreibung nicht extra angeführt. Sie scheint, zeitlich gesehen, häufig der Fortlassungstechnik zu folgen. Im Konvolut *die bearbeitung der mütze* befinden sich zwei karierte, handbeschriebene kleinformatige Papiere, die den Eindruck eines flüchtigen Hinkritzels erwecken. Zu lesen sind kleine, die lautmalerische Wirkung der zum Teil verfremdeten Worte in den Mittelpunkt stellende Studien. Ähnliches findet sich in unterschiedlicher Ausprägung in fast allen hier untersuchten Konvoluten.

Welche weiteren Schreibmethoden, die von Jandl nicht explizit beschrieben wurden, lassen sich aus den Textzeugnissen rekonstruieren? Schreiben war für den Autor nicht gleichzusetzen mit Gedichtproduktion (vgl. Fetz 2010, 205) und war wohl eher ein ständig fließender Prozess. Dies mag vielleicht eine Erklärung für die Unterschiedlichkeit der Konvolute sein. Bereits im Umfang zeigt sich eine große Bandbreite. Im Konvolut *stanzen* finden sich oft nur sehr wenige Blätter zu einer einzelnen *stanze*, wohingegen das Konvolut *183 fahnen für rottweil* mit 108 Blättern das umfangreichste ist. Dazwischen liegen die Konvolute *ein gleiches / ÜBE!* mit 28, das Konvolut *gegen abend* mit 11 und das Konvolut *die bearbeitung der mütze* mit 9 Blättern.

Die Materialien zum Lautgedicht *ein gleiches / ÜBE!* und zum Sprechgedicht *183 fahnen für rottweil* zeigen sich am einheitlichsten. Die vorherrschenden Methoden sind Wiederholung und Lautstudien. Bei *ein*

*gleiches / ÜBE* scheint sich der Weg zum Lautgedicht durch das gesamte Konvolut zu ziehen. Ähnlich verhält es sich im Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Das frühe Feststehen des Kernelements *eine fahne...* und die Technik der Wiederholung verweisen bereits deutlich auf die spätere Gestalt des Sprechgedichts. Im Gegensatz dazu lässt sich aus den Konvoluten *die bearbeitung der mütze* und *gegen abend* die Form des autorisierten Gedichts nicht voraussagen. Die Methoden, mit denen Jandl das Motiv der zu engen Mütze bzw. des Ekels vor und der Sehnsucht nach Gesellschaft behandelt, sind vielfältig. Warum die Entscheidung auf die heruntergekommene Sprache bzw. auf die nahezu Alltagssprache fiel, lässt sich aus dem Material nicht herauslesen. *die bearbeitung der mütze* hätte, betrachtet man die angewandten Methoden der Lautstudien und die Texte mit klarem biographischen Bezug, genauso gut ein Lautgedicht oder ein Gedicht in nahezu Alltagssprache werden können. Bei *gegen abend* erweisen sich die Möglichkeiten noch vielfältiger. Der Weg in Richtung visuelles Gedicht, Lautgedicht oder Gedicht in heruntergekommener Sprache wurden während des Prozesses eingeschlagen, letztlich aber doch verworfen. Diese Prozesshaftigkeit des Schreibens, in der es auch Wege gibt, die für den Autor bzw. die Autorin in eine Sackgasse führen und nicht weitergegangen werden, stimmt völlig mit dem Schreibkonzept der *critique génétique* überein.

Das Konvolut *stanzen* sticht aus den untersuchten hervor. Die Form, Struktur und auch die Kunstsprache scheinen von Anfang an fest zu stehen. Ernst Jandl adaptiert die Form des Gstanzls und findet darin den antreibenden „motor“ (Nachwort zum Gedichtband *stanzen*, Jandl PW 9, 283) für die Produktion. Seine Form der *stanze* ist ein Vierzeiler, „von einer deutlichen zäsur auf distanz gebracht, zwei stark betonte neben einer jeweils freien zahl von minder betonten oder unbetonten silben“ (ebd., 284). Das Experimentieren, um diese Struktur zu finden, hat der Autor scheinbar übersprungen. Dieser Ausdruck ist allerdings mit Vorsicht zu verwenden. Im Sinne des ausschließlichen Bezugs auf das Material und der Textimmanenz müsste man sagen: Dazu sind keine schriftlichen Zeugnisse erhalten. Während sich in den anderen Konvoluten der Inhalt, sofern man bei Gedichten von Inhalt

sprechen kann, und die Motive wie ein roter Faden durchziehen, scheint hier die strikte Form erst im nächsten Schritt ‚aufgefüllt‘ werden zu müssen.

Die Methoden, die Ernst Jandl bei der Produktion seiner verschiedenen Gedichte anwendet, spiegeln sich in seinen Werkphasen wider. Er wendet Techniken an, die in seinem Werk davor zu Gedichtproduktion, -autorisation und -publikation geführt haben. So finden sich z.B. im Konvolut *die bearbeitung der mütze* Techniken, die an die Werkkategorien nahezu Alltagssprache und Lautgedichte erinnern. Er probiert aus, welche Strategie ‚passt‘. Warum für das publizierte Gedicht die Wahl auf diese eine fällt, lässt sich aus dem dossier génétique heraus nicht sagen. Gemeinsam haben alle Konvolute die intensive Auseinandersetzung mit Form und Struktur. Besonders auffallend ist, dass verschiedene Techniken immer wieder auch bei zeitlich weit auseinander liegenden Gedichten und bei anderen Werkkategorien auftauchen.

Radikal neuartige Gedichte haben bei Jandl also nicht zwangsläufig zu neuen Verfahrensweisen geführt. Erst die Entscheidung für das autorisierte Gedicht fixiert das Neuartige bzw. führt sogar zu einer neuen Werkkategorie. In der Rekonstruktion des Schreibprozesses der untersuchten Konvolute lassen sich viele Wege ausmachen, wobei bekannte ausprobiert werden, die Wahl dann allerdings auf den neuen fällt.

## **7. Der Zusammenhang zwischen Edition und Interpretation**

In den untersuchten Konvoluten wird die Prozesshaftigkeit des Schreibens deutlich. Schon alleine dies darzustellen, ist Grund genug für eine Edition im Sinne der critique génétique. Neben den offensichtlichen Gründen der Rekonstruktion des Arbeitsprozesses und der Kürze der Konvolute und publizierten Gedichte, die dem Lesen entgegenkommen, gibt es noch tiefergehende und überzeugendere Argumente, die für eine solche Ausgabe sprechen. Die Aussagekraft der Materialien geht weit über den viel zitierten Blick in die Werkstatt des Autors hinaus und bietet eine Grundlage für neue Wege der Interpretation.

Warum eignen sich nun Jandls Gedichte, im Speziellen die hier untersuchten Gedichtkonvolute *ein gleiches / ÜBE!*, *183 fahnen für rottweil*, *die bearbeitung der mütze* und die Konvolute zu den Gedichtbänden *idyllen* und *stanzen*, für die Betrachtung und Editierung im Sinne der critique génétique? Welche Interpretation können die erhaltenen Materialien anregen, die in den von den meisten Schreibspuren gereinigten autorisierten und publizierten Fassungen schwer zu finden oder gar unsichtbar bleiben muss?

Die Gedichte wurden so ausgewählt, dass sie aus möglichst jeder Werkphase Jandls stammen und so Aussagen über Veränderungen seiner Arbeitsweise erlauben. In der Tat scheint der Autor bis zu den *stanzen* bei jeder Werkphase eine neue Methode für sich entdeckt zu haben, die sich in den vorhergehenden Phasen widerspiegelt. So finden sich im Konvolut *183 fahnen für rottweil* Lautstudien, die zuvor im Prozess zu *ein gleiches / ÜBE!* die wichtigste Rolle spielten. Im Prozess zu *die bearbeitung der mütze* verwendet der Autor dann die Techniken der Wiederholung, das Zurückdrängen biographischer Bezüge und Lautstudien, um sich schließlich für die heruntergekommene Sprache zu entscheiden. In ähnlicher Weise verhält es sich im Konvolut *gegen abend*. Jandl versucht neben dem Vermessen der lautlichen Qualität auch die heruntergekommene Sprache. Die Autorisation erhält jenes Gedicht, das in nahezu Alltagssprache verfasst ist. Um die *stanzen* zu schreiben, scheint Jandl seinen Schreibprozess jedoch völlig anders gestaltet zu haben. Die erhaltenen Materialien stimmen mit seiner Beschreibung der Arbeitsweise im Nachwort zu diesem Gedichtband zum größten Teil überein. Das Schreiben der Gedichte scheint eruptiv vor sich gegangen zu sein. Methoden, die in früheren Werkphasen Anwendung fanden, fehlen in diesem Konvolut.

Eine Edition, die diese veränderten und aufeinanderbezogenen Prozesse sichtbar macht, kann auch neue Interpretationswege eröffnen. So wird im Konvolut *ein gleiches / ÜBE!* die spezielle Verfahrensweise mit Sprachelementen deutlich und zeigt so Jandls Anspruch und den theoretischen Hintergrund eines Lautgedichts. Die Verweisfunktion wird nach und nach zurückgedrängt und die Auseinandersetzung mit der Lautqualität tritt in den Mittelpunkt. Der Weg von Goethes Gedicht *Ein Gleiches* hin zum für Jandl

‚fertigen‘ Gedicht zeigt sein poetologisches Programm in Aktion. Der verkürzenden Rezeption des Lautgedichts als einfache Laune wird entgegengewirkt. Der Verweis auf den Texttheoretiker Max Bense, dem Jandl *das doppelgedicht in drei versionen* im Konvolut widmet, beweist nochmals die Bedeutung des neuen Verständnisses von Sprache.

Die Verweisfunktion und ihr Zurückdrängen nehmen auch im Prozess zu *183 fahnen für rottweil* eine prominente Stelle ein. Jandls Auseinandersetzung mit Fahnen im eigenen Leben und Werk befindet sich am Anfang des Schreibens. Zwischen den Farben und der Gestalt der Fahnen und ihrer politisierenden oder gar hetzerischen Verwendung zieht der Autor eine Verbindung zur Sprache. Auch sie kann sowohl zur Unterdrückung als auch zur Veränderung gebraucht werden. Das Kernelement *eine fahne...* steht früh in der Chronologie des Schreibens fest. Die Wiederholung von *fahnen*, die ganz Fahnenuntypisches machen, soll ihre von Jandl angestrebte Symbollosigkeit zeigen. Die Verbindung zwischen Fahnen und Sprache ist der Anfangspunkt des Schreibens. Im publizierten Gedicht ist dieser Schreibimpetus nicht mehr zu erkennen. Diese Interpretation, die in Jandls poetologisches System ausgezeichnet passt, kann sich nur auf die erhaltenen Textzeugnisse stützen. Diese neue Dimension der Rezeption ist nur durch sie möglich.

Die Konvolute *die bearbeitung der mütze* und *gegen abend* sind von den nachweisbaren Schreibmethoden her gesehen die abwechslungsreichsten. Im ersten Konvolut finden sich Lautstudien, Vorstufen in nahezu Alltagssprache und biographische Bezüge; Im zweiten zeigt sich, dass Jandl auch die Wege hin zu einem visuellen Gedicht und zur heruntergekommenen Sprache eingeschlagen hat. Es scheint so, als hätte sich Jandl mit jeder Werkphase neue Methoden angeeignet, die er an schon relativ früh im Prozess feststehenden Motiven ausprobiert.

Neben der Rekonstruktion des Schreibprozesses tun sich neue Interpretationswege auf. Als Beispiel dafür eignet sich besonders das Konvolut *gegen abend*. Darin wird deutlich, dass sich der Schreibprozess über mehrere Gedichte erstreckt. Eine umfassende Interpretation wird erst durch den Bezug auf alle enthaltenen Materialien möglich. Ein gemeinsamer Bedeutungshorizont zeigt sich, der in der Festschreibung der Publikation beschnitten ist. Erst eine

Edition, die diesen aufzeigt, macht eine Interpretation möglich, die der Prozesshaftigkeit des Schreibens gerecht wird.

## **8. Quellenverzeichnis**

### **8.1. Primärquellen**

Ernst Jandl: Konvolut *ein gleiches / ÜBE!*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *die bearbeitung der mütze*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *gegen abend*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

### **8.2. Verwendete Ausgaben**

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 11. Hg.v.: Kopf, Jan; Mittenzwei, Werner; Müller, Klaus-Detlef. Berlin/Weimar, Frankfurt am Main 1988

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg.v.: Trunz, Erich. München 2000

Jandl, Ernst: ernst jandl. 16/17 neue texte. Linz 1976

Jandl, Ernst: Poetische Werke. 11 Bände. Hg.v.: Siblewski, Klaus. München 1997-1999

Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors. Hg.v.: Früh, Eckart. Frankfurt am Main 2005



Rühm, Gerhard. Gesammelte Werke. Band 1.1. Hg.v.: Fisch, Michael. Berlin 2005

### **8.3. Sekundärliteratur**

Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Bern, Stuttgart u.a. 2009

Bense, Max: Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Köln 1962

Bornemann, Ernest: Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz des Deutschen. Köln 2003

Czernin, Franz Josef: Zu Ernst Jandls Stanzen. In: Vogt, Michael (Hrsg.): „steh JANDL gross hinten drauf“. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Bielefeld 2000, 143-161

Elit, Stefan: Lyrik. Paderborn 2008

Espagne, Michel: Genetische Textanalyse. Edition – Archiv – Anthropologie. In: König, Christoph; Seifert, Siegfried (Hrsg.): Literaturarchiv und Literaturforschung. München u.a. 1996, 83-103

Fetz, Bernhard: Ernst Jandl: Überlegungen zur einer werkgenetischen Ausgabe. In: Fetz, Bernhard; Kastberger, Klaus (Hrsg.): Von der ersten zur letzten Hand. Theorie und Praxis der literarischen Edition. Wien u.a. 2000, 164-171

Fetz, Bernhard: Ernst Jandl (geb. 1926). Gedichte. In: Fetz, Bernhard; Kastberger, Klaus: Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Wien u.a. 1998, 83-94

Fetz, Bernhard: Psychische Schrift. Am Beispiel von Ernst Jandls ‚stanzen‘. In: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): Handschrift. Wien 1999, 85-98

Fetz, Bernhard: „wenn das ein gedicht sei“ Zum Zusammenhang von Edition und Interpretation am Beispiel der Gedichte Ernst Jandls. In: Burdorf, Dieter (Hrsg.): Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin. Berlin, New York 2010, 203-215

Fritzsche, Joachim; Bothe, Karin (u.a.): Schreibwerkstatt. Geschichten und Gedichte. Schreibaufgaben, -übungen, -spiele. Stuttgart u.a., 1993

Górski, Konrad: ‚Der Wille des Autors‘ und die korrekte Textedition. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971a, 345-354

Górski: Zwei grundlegende Bedeutungen des Terminus ‚Text‘. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971b, 337-343

Grésillon, Almuth: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Bern 1999a

Grésillon, Almuth: Critique Génétique. In: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): Profile Bd. 4. Magazin des österreichischen Literaturarchivs. Zsolnay 1999b, 115-124

Hammerschmid, Michael; Neundlinger, Helmut: ‚von einen sprachen‘. Poetologische Untersuchungen zum Werk Ernst Jandls. Innsbruck u.a., 2008

Hemecker, Wilhelm: Mnemosyne oder: Die Handschrift lebt. In: Hemecker, Wilhelm (Hrsg.): Handschrift. Wien 1999, 5-22

Hiebel, Hans H.: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900-2000 im internationalen Kontext der Moderne. Teil II (1945-2000). Würzburg 2006

Höller, Hans: Textgenese und Poetologie. Ingeborg Bachmanns Gedicht *Keine Delikatessen*. In: Haslinger, Adolf; Gottwald, Herwig (u.a.) (Hrsg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart 2000, 104-121

Hurlebusch, Klaus: Den Autor besser verstehen. Prolegomenon zu einer Hermeneutik textgenetischen Schreibens. In: Zeller, Hans (Hrsg.): Textgenetische Edition. Beihefte zu editio 10. Tübingen 1998, 7-52

Hurlebusch, Klaus: Zur Aufgabe und Methode philologischer Forschung, verdeutlicht am Beispiel der historisch-kritischen Edition. Eine Auseinandersetzung mit Hermeneutik und Historismus. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971, 117-143

Kanzog, Klaus: Fixierter Text – realisierter Text. Über eine vernachlässigte Aufgabe der Editionsphilologie. In: Martens, Gunter; Woesler, Winfried (Hrsg.): Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller. Tübingen 1991, 5-16

Kühn, Renate: schrei bär und Text-Hund. Zu Ernst Jandls Gedicht ‚fortschreitende räude‘. In: Vogt, Michael (Hrsg.): ‚stehn JANDL groß hinten drauf‘. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Bielefeld 2000, 35-63

Martens, Gunter: Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen. In: Martens, Gunter; Zeller, Hans (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München 1971, 165-202

Nutt-Kofoth, Rüdiger: Varianten der Selbstdarstellung und der Torso des Gesamtprojekts. Aus meinem Leben: Goethes autobiographische Publikationen. In: Jansohn, Christa; Plachta, Bodo (Hrsg.): Varianten – Variants – Variantes. Tübingen 2005, 137-156

Pasley, Malcolm: ‚Die Schrift ist unveränderlich...‘. Essays zu Kafka. Frankfurt am Main 1995

Pfeiffle, Horst: Österreichische Bildungspolitik unter Ernst Fischer und Felix Hurdes. In: Zdarzil, Herbert; Severinski, Nikolas (Hrsg.): Österreichische Bildungspolitik in der Zweiten Republik. 39-55, Höbersdorf 1998, 39-55

Radecke, Gabriele: Für eine textgenetische Edition von Theodor Fontanes *Matilde Möhring*. In: Haslinger, Adolf; Gottwald, Herwig u.a. (Hrsg.): Textgenese und Interpretation. Vorträge und Aufsätze des Salzburger Symposions 1997. Stuttgart 2000, 28-45

Riha, Karl: ‚ALS ICH ANDERSCHDEHN/MANGE LANQUIDSCH‘. Zu Ernst Jandls Gedichtbänden der Siebziger Jahre: *dingfest, die bearbeitung der mütze* und *der gelbe hund*. In: Schmidt-Dengler, Wendelin (Hrsg.): Ernst Jandl. Materialienbuch. Darmstadt 1982, 44-57

Rühm, Gerhard: abhandlung über das weltall. text für einen sprecher. In: Fetz, Bernhard; Kastberger, Klaus (Hrsg.): Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Wien u.a. 1998, 147-153

Scheibe, Siegfried: Kleine Schriften zur Editionswissenschaft. Berlin 1997

Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart u.a. 2003

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich. In: Glaser, Horst A. (Hrsg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern, Stuttgart u.a. 1997, 81-91

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. St. Pölten, Salzburg 2010

Schmitz-Emans, Monika: Die Sprache der modernen Dichtung. München 1997

Schnell, Ralf: Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart 2003

Vogt, Michael: ‚nicht können aufhören in kopf reden‘. Zu Ernst Jandl Gedicht ‚franz hochedlinger-gasse‘. In: Vogt, Michael (Hrsg.): ‚stehn JANDL groß hinten drauf‘. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Bielefeld 2000, 65-79

Wulff, Michael: Konkrete Poesie und sprachimmanente Lüge. Von Ernst Jandl zu Ansätzen einer Sprachästhetik. Stuttgart 1978

Wuthenow, Ralph-Rainer: Deutsch als Fremdsprache? In: Vogt, Michael (Hrsg.): „stehn JANDL gross hinten drauf“. Interpretationen zu Texten Ernst Jandls. Bielefeld 2000, 163-172

Zeyringer, Klaus: Literarische Öffentlichkeit in Österreich. In: Glaser, Horst A. (Hrsg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern, Stuttgart u.a. 1997, 147-160

#### **8.4. Internetquellen**

<http://www.forumkunstrottweil.de/start.html> [30.6.2010]

<http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/bestand/sg/sys/jandl.htm> [15.5.2010]

[http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/literaturarchiv\\_allgemeines.htm](http://www.onb.ac.at/sammlungen/litarchiv/literaturarchiv_allgemeines.htm) [15.5.2010]

<http://www.onb.ac.at/koop-litera/standards/> [14.5.2010]

Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA). Betreut von der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz und der Österreichischen Nationalbibliothek Wien

STAND: 4.2.2010: [http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna\\_berlin\\_wien\\_mastercopy\\_08\\_02\\_2010.pdf](http://kalliope.staatsbibliothek-berlin.de/verbund/rna_berlin_wien_mastercopy_08_02_2010.pdf) [15.5.2010]

### **8.5. Audio-Medien**

ernst jandl liest ‚him hanflang war das wort‘. sprechgedichte. Der Audio Verlag GmbH, 2008 [Audio-CD]

## **9. Anhang**

### **9.1. Anschauungsmaterial: Faksimiles aus dem Nachlass**

Um die analysierten Prozesse und Verfahrensweisen während des Schreibens zu veranschaulichen, befinden sich im Folgenden Faksimiles von Blättern aus dem Nachlass Ernst Jandls. Da die Blätter noch keine vollständige Signatur haben, werden sie mit der Gesamtsignatur zitiert.

### **9.1.1. Faksimiles zu *ein gleiches* / *ÜBE!***

Ernst Jandl: Konvolut *ein gleiches* / *ÜBE!*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *ein gleiches / ÜBE!* . Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.



Ernst Jandl: Konvolut *ein gleiches / ÜBE!*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

### **9.1.2. Faksimiles zu *183 fahnen für rottweil***

Ernst Jandl: Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *183 fahnen für rottweil*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

### **9.1.3. Faksimiles zu *die bearbeitung mütze***

Ernst Jandl: Konvolut *die bearbeitung der mütze*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *die bearbeitung der mütze*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

#### **9.1.4. Faksimiles zum Gedichtband *idyllen***

Ernst Jandl: Konvolut *gegen abend*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl, Wien, Sign.: ÖLA 139/99.



Ernst Jandl: Konvolut *gegen abend*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Nachlass Ernst Jandl, Wien, Sign.: ÖLA 139/99.

### **9.1.5. Faksimiles zum Band *stanzen***

Ernst Jandl: Konvolut *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

Ernst Jandl: Konvolut *stanzen*. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Nachlass Ernst Jandl, Sign.: ÖLA 139/99.

## 9.2. Abstract (deutsch)

Ernst Jandl ist einer der bedeutendsten deutschsprachigen Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sein Verständnis von Sprache und sein radikal neuer Umgang damit finden sich sowohl in seinem Werk als auch in seinem poetologischen Programm. Die Gedichte, die er in einer 40jährigen fast ununterbrochenen Schaffensperiode schrieb, sind sehr vielfältig.

Der Nachlass des Autors befindet sich im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Fragen, die in dieser Diplomarbeit beantwortet werden sollen, sind, ob und wie sich Jandls Vielfalt und poetologisches Programm im Arbeitsprozess finden lassen und welche Edition für das Material sinnvoll ist. Zu diesem Zweck werden die Gedichtkonvolute *ein gleiches / ÜBE!*, *183 fahnen für rottweil*, *die bearbeitung der mütze*, *gegen abend* und *stanzen* untersucht. Diese Gedichte wurden ausgewählt, da sie einen Querschnitt durch Jandls Werkphasen erlauben. Sie verweisen auf die Werkkategorien Lautgedichte, Sprechgedichte, Gedichte in heruntergekommener Sprache, Gedichte in nahezu Alltagssprache und die späte Mundartlyrik. Die theoretische Schule der critique génétique, die Literatur und Schreiben als Prozess begreift, eignet sich für diese Fragestellungen besser als die in der Editionsphilologie übliche Fixierung auf den 'richtigen' und endgültigen Text.

Das untersuchte Material zeigt verschiedene Schreibmethoden und –strategien. Obwohl die Gedichte sehr unterschiedlich sind und über einen langen Zeitraum hinweg geschrieben wurden, kommt Jandl immer wieder auf dieselben Methoden zurück. Alle Konvolute sind von der intensiven Reflexion und Bearbeitung von Sprache, Sprachpartikeln, Struktur und Form geprägt.

Das vielschichtige Material und die Analyse des Schreibens als Prozess erlauben und fordern neue Wege der Rezeption, Interpretation und Edition. Es zeigt sich eine Unmenge von Schreibspuren und –pfaden, die der Autor beschritt, verließ und zu denen er wieder zurückkehrte. Daraus ergeben sich neue Verweise und Bedeutungshorizonte. Folglich ist eine kommentierende Edition, die den Prinzipien der critique génétique folgt, sinnvoll, wenn nicht gar notwendig, um diese neuen Fragestellungen zu beantworten und tiefgehende Interpretationen zu ermöglichen.

## Abstract (english)

Ernst Jandl is one of the most important German writing lyricists after the Second World War. His radically new understanding of language and its functions led him to a progressive poetry. He wrote extremely diverse poems in over 40 years of perpetual work.

His residue as a writer can be found in the Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna. It is extensive and manifold. The question is if the radically new form, structure and procedural manner can be found in the extant material. The convolutes of the poems *ein gleiches / ÜBE!*, *183 fahnen für rottweil*, *die bearbeitung der mütze*, *gegen abend* and *stanzen* are described analysed. The theoretical background is formed by the critique génétique which considers literature and writing as a process without beginning or end. Writing is no longer seen as a teological activity as it was by edition philology.

The reviewed material shows that Jandl used a wide range of different writing strategies and methods. Although the poems are different and were produced over a long period, Jandl came back to the same methods. It is not clear from the convolutes what kind of poem will get in the end his authorisation. All convolutes have in common that they show an intense examination and reflection on structure and form. The convolute *stanzen* is different in this view. The structure seems to be certain right from the beginning of the process.

The concentration on the process of writing and the extant materials allow new ways in interpretation and reception. It shows a great amount of traces the author left and ways he went through the process. As a result, it would be very useful and utile for scientific analysis and an interested readership to have an edition following the principles of critique génétique.

### **9.3. Lebenslauf**

#### 1. Persönliche Daten

Isabella Maria Tury  
Zeillergasse 1/414  
1160 Wien

geb. 30. Jänner 1985 in Oberwart, Burgenland

#### 2. Ausbildung

1995 – 2003: Besuch des Gymnasiums Oberschützen, Bezirk Oberwart, Burgenland

Juni 2003: abschließende Matura am Bundesgymnasium Oberschützen  
(Schwerpunkte: Englisch, Deutsch, Philosophie, Psychologie)

seit Oktober 2003: Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien

seit Oktober 2004 Doppelstudium: Politikwissenschaft und  
Lehramtsstudium für die Unterrichtsfächer  
Deutsch und Psychologie/Philosophie

Februar 2005: Absolvierung des Seminars "Coaching Essentials. Basisausbildung  
Systemisches Coaching" beim Unternehmen Kopfschritte  
Nachtnebel und Stanzig OEG (30 Lehreinheiten)

13. Februar - 7. April 2006: Praktikum bei Attac Österreich  
(Mitarbeit bei der Organisation des Kongresses "Alternativer Ecofin" im  
Wiener Rathaus)

September 2006: Sprachaufenthalt Spanisch (Sprachschule Don Quijote, Barcelona)

24. November - 10. Dezember 2006: Absolvierung des Universitätskurses  
"Wahlbeobachtung der Präsidentschaftswahlen in Venezuela 2006"  
an der Universidad Bolivariana de Venezuela

April – Juni 2007: Praktikum bei IUPAX Österreich

Mai – Dezember 2007: Praktikum bei FIAN Österreich

15. Juli – 17. August 2007: Sommerhochschule der Universität Wien „European Studies“  
Abschluss mit Special Diploma

Februar 2008: Absolvierung des Universitätskurses „Venezuela y Colombia: Perspectivas de  
una integración bolivariana andina“ an der Universidad Bolivariana de Venezuela und  
an der Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

7.-18. Juli 2008: Absolvierung des Universitätskurses „The European Decision-Making Process“ am Institute for European Studies, Vrije Universiteit Brussel, in Kooperation mit der Diplomatischen Akademie Wien

Jänner 2008 – Februar 2010: Vorstandsmitglied bei FIAN Österreich

Oktober 2009-Jänner 2010: DaF-Lehrerin an der Deutschakademie, Wien

Fremdsprachen: Englisch  
Spanisch Level B2  
Russisch Level A2  
Französisch A2